

Ли Ялинъ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В КРИТИКЕ Г. В. АДАМОВИЧА
НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО»



LI YALIN

THE INTERPRETATION OF RUSSIAN
LITERATURE IN THE CRITICISM
OF G. ADAMOVICH ON THE PAGES
OF THE PARISIAN WEEKLY ZVENO

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Ли Ялинъ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В КРИТИКЕ Г. В. АДАМОВИЧА
НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2020

УДК 325.2:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Л55

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Ван Яминь*
(Восточно-Китайский педагогический университет);
доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры
русской и зарубежной литературы *Ю. В. Матвеева*
(Уральский федеральный университет)

Ли Ялинь

Л55 Интерпретация русской литературы в критике Г. В. Адамовича на страницах парижского еженедельника «Звено» / Ли Ялинь ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020. — 248 с. — Библиогр.: с. 217–236. — 100 экз. — ISBN 978-5-7996-3065-2. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-7996-3065-2

DOI 10.15826/B978-5-7996-3065-2

В монографии исследуется интерпретация русской литературы «первым критиком» русского зарубежья Г. В. Адамовичем на страницах парижского еженедельника «Звено». Показано, что эстетические и литературно-критические позиции Г. В. Адамовича обнаруживают его попытку представить русскую литературу разных эпох, а также русскую советскую литературу как целостную систему в контексте мирового литературного процесса. Выявлены теоретические аспекты литературно-критической интерпретации критика. Изучены особенности рассмотрения им произведений классиков русской литературы и его современников — как представителей эмигрантских кругов, так и авторов из Советской России.

Для специалистов — филологов, журналистов, студентов и аспирантов гуманитарных специальностей, а также для всех, интересующихся культурой русского зарубежья.

УДК 325.2:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION
OF THE RUSSIAN FEDERATION
URAL FEDERAL UNIVERSITY
NAMED AFTER THE FIRST PRESIDENT OF RUSSIA B.N.YELTSIN

Li Yalin

THE INTERPRETATION OF RUSSIAN
LITERATURE IN THE CRITICISM
OF G. ADAMOVICH ON THE PAGES
OF THE PARISIAN WEEKLY *ZVENO*

Yekaterinburg
Ural University Press
2020

Reviewers:

Doctor of Philology, Professor Wang Yamin, East China Normal University;
Doctor of Philology, Professor Yu. V. Matveeva, Department of Russian
and Foreign Literature, Ural Federal University

Li Yalin

The Interpretation of Russian Literature in the Criticism of G. Adamovich on the Pages of the Parisian Weekly *Zveno* / Li Yalin ; Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, Ural Federal University. — Yekaterinburg : Ural Univ. Press, 2020. — 248 p. — Bibliography: p. 217–236. — 100 copies. — ISBN 978-5-7996-3065-2 — Text : direct.

ISBN 978-5-7996-3065-2

DOI 10.15826/B978-5-7996-3065-2

This monograph explores the interpretation of Russian literature by Georgy Adamovich, the “first critic” of Russian emigration, on the pages of the Parisian weekly *Zveno*. It is demonstrated that Adamovich’s aesthetic and literary critical positions reveal his attempt to introduce the Russian literature of different eras, as well as Russian Soviet literature as an integral system in the context of the world literary process. The author clarifies the theoretical aspects of the literary critical interpretation made by the critic. Additionally, the book concerns the peculiarities of Adamovich’s interpretation of works by Russian classics and those by his contemporaries, both representatives of émigré circles and authors from Soviet Russia.

The book is meant for specialists in philology and journalism, students and graduate students of the humanities, and for everyone interested in the culture of the Russian abroad.



Георгий Викторович Адамович
(1892–1972)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	9
Глава 1. Теоретический базис исследования. Историография вопроса.....	14
1.1. Методология «Литературных бесед» Г. Адамовича в парижском еженедельнике «Звено».....	14
1.2. Изучение Г. Адамовича как литературного критика.....	32
Глава 2. Пушкин и Лермонтов в восприятии Г. Адамовича.....	53
2.1. Г. Адамович о Пушкине.....	53
2.2. Г. Адамович о Лермонтове.....	63
Глава 3. Критические суждения Г. Адамовича о современниках в свете эстетики и аксиологии Серебряного века.....	69
3.1. Г. Адамович о творчестве И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилева.....	69
3.2. Интерпретация критиком произведений писателей русского зарубежья.....	94
3.3. М. Волошин, В. Маяковский, С. Есенин в рецепции Г. Адамовича.....	160
Глава 4. Творчество советских писателей в интерпретации Г. Адамовича.....	185
4.1. Г. Адамович о политически ангажированных авторах.....	185
4.2. Г. Адамович об авторах вне советской идеологической парадигмы.....	189
Заключение.....	206
Библиографические ссылки.....	217
Приложение.....	237
Summary.....	242

CONTENTS

Introduction.....	9
Chapter 1. The theoretical basis of the study. A historiography of the issue.....	14
1.1. The methodology of Literary Conversations by G. Adamovich in the Parisian weekly <i>Zveno</i>	14
1.2. A study of G. Adamovich as a literary critic.....	32
Chapter 2. Pushkin and Lermontov as perceived by G. Adamovich.....	53
2.1. G. Adamovich on Pushkin.....	53
2.2. G. Adamovich on Lermontov.....	63
Chapter 3. G. Adamovich's critical judgments of his contemporaries in the light of the aesthetics and axiology of the Silver Age.....	69
3.1. G. Adamovich on the work of I. Annensky, A. Blok, and N. Gumilyov.....	69
3.2. The critic's interpretation of works by Russian diaspora writers.....	94
3.3. M. Voloshin, V. Mayakovski, and S. Yesenin according to G. Adamovich's reception.....	160
Chapter 4. Soviet writers' works in G. Adamovich's interpretation.....	185
4.1. G. Adamovich on politically engaged authors.....	185
4.2. G. Adamovich on authors outside the Soviet ideological paradigm.....	189
Conclusion.....	206
References.....	217
Appendix.....	237
Summary.....	242

ВВЕДЕНИЕ

Возвращение в общий контекст русской словесности достижений литературы и литературной критики зарубежья вызвало своеобразный бум исследований в 90-е годы прошлого столетия, однако постепенно эта активность уменьшилась. Одной из причин стала сложность доступа к значительному количеству информации, которая содержится в периодических изданиях разных стран. Однако работа по созданию целостной картины русской литературы без разделения ее по месту возникновения (метрополия или диаспора) продолжается. Сегодня у нас есть возможность использовать результаты титанического труда ученых по введению в научный оборот художественных, публицистических, литературно-критических, мемуарных, эпистолярных текстов, эссеистики, теоретических, историко-литературных трудов, созданных в эмиграции. Это раскрывает широкие горизонты перед современными исследователями русской литературы для воссоздания целостной, социально незаангажированной истории ее развития.

Признанным центром русской эмиграции 1920–1930-х годов стал Париж, где активно развивались художественная литература и критика. Особое место в критике «русского Парижа» заняли В. Ходасевич, Г. Адамович, К. Мочульский, Н. Оцуп. В 2016 году вышел второй том из запланированного 18-томного издания литературно-критического наследия Г. Адамовича, «первого критика русской эмиграции» (по определению поэта Георгия Иванова), яркого и плодотворного в творческом плане литератора. Это издание возобновило несколько приглушенный в последнее время интерес к неординарной личности автора. Сегодня мы можем констатировать, что

большая часть его наследия так и не стала объектом внимательного научного изучения. В трудах российских ученых на диссертационном уровне сегодня существуют только два исследования О. Коростелева и М. Пономаревой, которые датируются прошлым столетием и посвящены поэтическому наследию Г. Адамовича [Коростелев, 1995; Пономарева], однако изучению его объемного критического наследия уделено недостаточно внимания. В основном это научные работы, представленные в жанре вступительной статьи к избранным трудам. Отдельные критические замечания частично представлены при анализе творчества представителей русской литературы в эмиграции. Обращение к личности Г. Адамовича-критика обнаруживается и в общих исследованиях литературной критики русского зарубежья.

Таким образом, актуальность исследования определяется прежде всего недостаточной изученностью критического и литературно-исследовательского творчества Г. Адамовича.

Второй аспект актуальности исследования связан с жизнью художественных произведений во времени, определяется их интерпретационным пересозданием. Структурообразующим фактором в организации текста, который служит путем к всеобъемлющему объективному видению мира, является субъективная память. Это обеспечивает восприятие, понимание и интерпретацию художественного текста на основе имеющегося читательского и жизненного опыта в целом. Именно поэтому своеобразное профессиональное восприятие Г. Адамовичем писательских персоналий имеет важное значение для объективного воссоздания истории русской литературы.

Особую ценность имеют его труды периода работы в еженедельнике «Звено», ведь в этих публикациях нет влияния «парижской ноты», они лишены политической ангажированности и предвзятости. Определение границ исследования работой в «Звене» объясняется двумя причинами: 1) именно на это время приходится становление Адамовича как критика; 2) критика этого периода (и не только в творчестве Г. Адамовича) является, по нашему мнению, наиболее объективной, еще не подверженной влиянию окружения и советизации. Поэтому именно в этот период созданы публикации, раскрывающие беспристрастную рефлексия Г. Адамовичем-критиком

истории русской литературы. «Звено» в эти годы было наиболее авторитетным печатным органом. Анализ критического наследия Г. Адамовича сквозь призму специфики интерпретационных кодов автора позволяет рассматривать его в смысле культурной инспирации собственного интеллектуального опыта.

Автор преследовал цель осуществить комплексный анализ критических текстов Г. Адамовича 1920-х годов, репрезентирующих эстетические и ценностные ориентиры автора, выразившиеся в интерпретации им литературного наследия русских писателей-классиков (А. Пушкина и М. Лермонтова) и представителей литературного процесса первой трети XX столетия.

В рамках ее реализации он постарался решить следующие задачи:

- рассмотреть теоретические аспекты литературно-критической интерпретации художественного произведения;
- проанализировать степень изученности критической деятельности Г. Адамовича в литературно-критических и мемуарных источниках;
- раскрыть актуальность исследования литературной критики Г. Адамовича 1920-х годов как необходимой составляющей истории русской литературы классического и постклассического периодов ее существования;
- показать особенности переосмысления Г. Адамовичем творчества А. Пушкина и М. Лермонтова в культурно-исторической перспективе;
- охарактеризовать эстетические, аксиологические и социокультурные доминанты интерпретации Г. Адамовичем творчества современников;
- проанализировать эстетические и литературно-критические позиции Г. Адамовича относительно индивидуальных художественных систем представителей русской литературы в Советской России;
- обосновать перспективность критических наблюдений Г. Адамовича над текстами русских писателей в их современных научных реализациях.

Цель, задачи и особенности материала обусловили выбор методологии. Базовыми для исследования стали труды ведущих пред-

ставителей гуманитарной науки, заложившие основы теории интерпретации художественного произведения [Арнольд; Астрахан; Барт; Домашенко; Ковалев; Рикёр, 1996; Рикёр, 2002; Топоров и др.]. Важными для работы также стали труды российских и украинских ученых, посвященные литературе и критике русского зарубежья [Агеносов, 1998; Агеносов, 2012; Алексеев; Басинский; Михайлов; Федякин, 2005–2006; Федякин, 2008а; Федякин, 2008б и др.).

Кроме того, научная стратегия исследования строится на основе изучения литературно-критического наследия Г. Адамовича [Аллен, Горбунова, Коростелев, 1996; Коростелев, 1997; Коростелев, 2013; Коростелев, 2008; Коростелев, Федякин, 1996; Новикова; Пономарева; Ревякина, 1993а; Ревякина, 1993б; Коростелев, Федякин, 1994; Федякин, 1995; Федякин, 2002; Федякин, 2005–2006; Федякин, 2008а; Федякин, 2008б; Хэггланд и др.].

В монографии использованы общенаучные и специальные методы исследования. Основным является применение комплексного подхода, предусматривающего использование ряда методов: биографического (исследование влияния жизненных фактов на специфику интерпретации критика), культурно-исторического (обеспечение объективности исследования, учет не только биографии, но и фактов мировоззрения и культурного окружения критика), а также сочетание сравнительно-исторического, типологического и герменевтического методов.

Монография является первой попыткой комплексного исследования критических выступлений Г. Адамовича на страницах парижского еженедельника «Звено» в 1923–1928 гг. В процессе изучения текстов, репрезентирующих специфику и динамику авторских интерпретационных стратегий, удалось выяснить эстетические позиции писателя в период становления его критического метода. Рецепция Г. Адамовичем произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, а также представителей русской литературы первой трети XX века впервые охарактеризована как опыт их прочтения в аспекте эстетико-аксиологических установок акмеизма. Выявлена перспективность критических наблюдений Г. Адамовича над текстами русских писателей в их современных научных реализациях.

Автор выражает надежду, что представленное исследование послужит углублению представлений о специфике интерпретации художественного произведения через призму писательской критики, а также будет способствовать дальнейшему выяснению новых путей и способов изучения национальной литературной традиции в условиях зарубежья.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ БАЗИС ИССЛЕДОВАНИЯ. ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

1.1. Методология «Литературных бесед» Г. Адамовича в парижском еженедельнике «Звено»

Профессиональная деятельность литературоведов является одним из показателей культурного уровня развитых стран. Н. Астрахан считает, что «современный мир пытается выстроить себя, опираясь, как сказал бы Г.-Г. Гадамер, на “опыт искусства”» [Астрахан, с. 5]. В связи с этим изменяются координаты самосознания, возрастает потребность углубленного изучения выдающихся личностей, которые были непосредственными создателями и одновременно исследователями литературного процесса.

Каждый период развития литературы имеет определенный уровень теоретического осмысления. Особенно важное значение этот процесс приобретает во времена эстетической, моральной и идеологической переориентации. В свою очередь, это способствует появлению неординарных личностей, представляющих индивидуальное эстетико-культурное мировоззрение.

Пребывание в эмиграции обостряет и углубляет ход событий, вносит свои коррективы и меняет акценты, требует изучения и переосмысления, поскольку особенно ценно для создания объективной истории русской литературы. Основное внимание здесь должно быть сосредоточено на первой волне русской эмиграции, представители которой ставили перед собой задачу сохранения национальной русской культуры и выполнили ее.

Г. Адамович, ее представитель, является одним из тех художников, чья рецепция специфики творчества писателей разных поколе-

ний вызывает необходимость пристального внимания и отдельного изучения. Его публикации в парижском еженедельнике «Звено» приходится на важный период изменения координат в рецепции русской литературы, которая постепенно распадается на советскую и русскую, литературу метрополии и диаспоры, что приводит к изменению в восприятии творчества современников и художественной литературы предыдущих эпох. Все это в конечном итоге становится причиной искажения и создания неполного представления истории русской литературы, которая была распространена на территории Советского Союза.

В статье «О литературе эмиграции» (1932) Г. Адамович отмечал, что русская зарубежная литература опирается «не на Россию, а только на воспоминания о ней. <...> Литература здесь предоставлена самой себе, она дышит разреженным, холодным воздухом одиночества», при этом «литература в эмиграции свободна» [Адамович, 1998а, с. 258–259]. Критик сравнил произведения русских писателей, написанные в условиях эмиграции, с дореволюционными и признал, что их качество не снизилось. Положительным фактором в этом смысле он считал пребывание большинства писателей во Франции, где существует особенная литературная культура.

Литературное творчество, являющееся по сути своей онтологическим, своеобразно сочетает различные интеллектуальные, психологические и чувственные способы постижения жизни, является непосредственным воссозданием глубинных основ человеческого бытия. В текстах высокой художественной словесности представляется многогранная картина духовных стремлений эпохи, прочитываются важные социокультурные проблемы общества, которые могут быть решены или четко очерчены благодаря интерпретации, своеобразному пересозданию творческой энергии художественного произведения. По логике, это ведет к необходимости изучения соотношенности художественных идей, которые были сформулированы в прошлом, с тем, насколько и какие из них приобретают социально-эстетическую актуальность в настоящее время. Понимание этого дает возможность для поиска непреходящих ценностей

художественных произведений, выяснения их роли в становлении культурно-духовного облика эпохи.

Произвольная форма, избранная Г. Адамовичем для «Литературных бесед», позволяла критику делать отступления (которые непосредственно не касались основной темы), допускать повторы, легко менять предмет обсуждения, даже делала возможными неточности цитирования. Постепенно это сформировало особый стиль критика, своеобразный тон, который позже будет прочитываться и во всех его работах, и отличать их от исследований современников подобного уровня, написанных в академическом ключе (М. Бахтина, К. Мочульского, П. Бицилли и др.). Противники достаточно часто обвиняли его в непоследовательности, указывали на противоречивые высказывания, однако молодежь ценила и активно воспринимала каждую новую публикацию.

Форма беседы, которую выбрал для себя критик для публикаций на страницах «Звена», дает возможность увидеть именно интерпретацию произведений литературы, ведь этот процесс тесно связан не только с понятием «понимание», но и с понятием «общение», а в случае с критическими очерками — со своеобразным процессом презентации творческих усилий критика, которые дают возможность читателю открыть для себя новые горизонты понимания известных или менее известных произведений писателей.

П. Рикёр квалифицировал интерпретацию как особую форму мыслительной деятельности — это «работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, в выявлении уровней значения, заключенных в буквальном значении» [Рикёр, 2002, с. 18]. В публикациях Г. Адамовича в еженедельнике «Звено» мы наблюдаем рождение литературного критика, а также своеобразную профессиональную и политически незаангажированную интерпретацию творчества значительного количества русских писателей (и не только русских) разных эпох. В одной из ранних публикаций на страницах «Звена» «И. И. Пущин — “Отрывки отрывков” Г. Адамович отмечал, что ему хотелось бы привести несколько строк из статьи неизвестного ему лично Дени Сора из журнала “Les Marges”, в которых французский автор дает несколько сниженную

оценку французским классикам, акцентируя внимание на том, что многие из их произведений сегодня воспринимаются совсем иначе, не целостно, а только в определенных отрывках. Г. Адамович констатирует: «Мысль Дени Сора та, что настоящая бессмертная литература — это только ‘отрывки отрывков’, как говорил Гёте, и что все остальное — прах» [Адамович, 19986, кн. 1, с. 188]*. Мы считаем это своеобразным вызовом автора устоявшимся канонам восприятия классики. Поэтому, по нашему мнению, его интерпретация творчества русских художников слова может внести определенные коррективы в устоявшиеся каноны восприятия русской литературы, ведь в современности значимость событий прошлого определяется именно в процессе их интерпретации. Это дает возможность предположить, что интерпретация является своеобразным механизмом познания прошлого и способствует непрерывной связи между тем, кто познает (современностью), и объектом познания (прошлым).

В свое время академик М. Конрад выразил мысль о том, что история литературы имеет две составляющие: собственно литературу и представление о ней [Конрад, с. 6]. Очевидно, что в разные периоды развития человечества происходят изменения именно представлений о литературе, которые во многом зависят от личности критиков.

Профессор Варшавского университета С. Митосек указывает на неоднозначность, текучесть и открытость литературы — «предмета, который, оставаясь в сфере общественной практики, беспрестанно меняет свои границы, трансформирует свои свойства и функции» [Митосек, с. 8]. Поэтому интерпретация произведений художественной литературы всегда обусловлена личностью критика и социокультурным контекстом эпохи; она меняет координаты рецепции в зависимости от времени и обстоятельств возникновения, а созданная критиком целостная картина литературного процесса становится важным элементом национальной культуры, частью общественного и эстетического сознания.

* Далее ссылки на это издание будут даваться в круглых скобках с указанием номера книги и страницы.

Представления о литературе не могут быть обусловлены произволом критика. Герменевтика «непосредственно занимается освещением оптимального прочтения художественного произведения, в котором зафиксирована мысль другого, собственно автора, а не реципиента, призванного ее декодировать» [Літературознавча енциклопедія, с. 6].

Понятие «интерпретация» используется в различных научных сферах, в частности, в математике, в логике, в естественных науках, и в каждой из них оно имеет специфические смысловые оттенки. В широком смысле «интерпретация» означает толкование, перевод, раскрытие смысла, степень понимания суждения, которое уже существует, объяснение сути высказывания, текста, и предполагает посредничество интерпретатора между текстом (в широком смысле — определенным явлением культуры) и тем, кто этот текст воспринимает.

Ю. Ковалев отмечает: «если толкование совпадает по своему значению с интерпретацией, указывает на процедуру определения содержания, разъяснение тех или иных положений, то трактовка касается внимательного рассмотрения проблемы, формулировки собственного взгляда по поводу соответствующих вопросов, характеристики образа, сюжета, темы в соответствии с этим взглядом, квалификации и оценивания различных фактов» [Ковалів, с. 25].

Исследование интерпретации в области философии представляет ее как форму мышления, направленную на включение того, что осмысливается, в сознание, культуру личности и делает возможным формирование качественно новых смыслов бытия, социокультурного творчества. Представители философских школ сходятся на том, что сущность интерпретации следует определять в различных аспектах: «1) как процесс мышления; 2) как метод научного познания; 3) как универсальный способ познания мира; 4) как экзистенциальный модус присутствия человека в бытии; 5) как метод конструирования социальной реальности» [Агапов, с. 4].

Онтологический подход (в отличие от гносеологического) представляет интерпретацию как форму присутствия человека / человеческого рода в бытии, которая раскрывает себя в экзистенции.

То есть «интерпретация всегда позиция личности, социально-экзистенциальный модус ее присутствия... процесс одновременного установления и развертывания смысла в сознании личности, а также в интерактивном и интересубъективном бытии человеческого рода» [Агапов, с. 7].

Развитие общества, изменение моральных ценностей влияют на отношение к исторической памяти социума. Знание национальных феноменов является показателем принадлежности к определенной эпохе и ее культуре, а их незнание — показателем отторжения и неполного включения в культуру. Поэтому, по Р. Барту, «тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность неустранимая, а не просто допустимая. В тексте нет мирного сосуществования смыслов — текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» [Барт, с. 417].

Сегодняшняя активизация внимания к критическому наследию Г. Адамовича может быть объяснена также и тем, что такие жанры, как эссе, дневники, мемуары, вызывают активный исследовательский и читательский интерес. Особенно это касается жанра эссе: «Эссе стало чуть ли не центральным жанром, поскольку воплотило универсальную форму изложения индивидуально приобретенного опыта. Вместе с дневником и эпистолярными жанрами эссеистка стала поистине художественным откровением XX в.» [Бовсунівська, с. 432].

Г. Адамович одним из первых не просто актуализировал этот жанр в русской литературе, но и оставил действительно непревзойденные его образцы. Автора привлекали устоявшиеся формы, которые ему как человеку с профессиональным филологическим образованием (учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета) были хорошо известны. Он стремился найти оптимальную форму для репрезентации собственных знаний и размышлений, поэтому и подобрал оригинальное название для своих критических очерков — «Литературные беседы». Такая форма привела к произвольности, непринужденности

интерпретации творчества русских писателей, позволила проводить параллели, не объясняя, почему именно такие ассоциации у него возникают, предоставила возможность активно включать контекст. Произвольная форма интерпретации текстов позволила отойти от существующих канонов, выделить в творчестве писателей новые качества и в конце концов в большинстве случаев дала возможность последователям расширить горизонты рецепции того или иного автора. При этом Г. Адамовича «всегда интересовала скрытая сущность писателей, и, говоря о ней, высказывая о ней суждение, он тем самым говорил и о себе» (кн. 1, с. 20).

Рассмотрим пример интерпретации Г. Адамовичем библейских мотивов и образов в мировой литературе [Ли Ялинь, 2016с]. Его «Литературные беседы» — это жанр, который проявляет внутренний монолог критика о вопросах словесного искусства. Рассуждая о вдохновении, традициях и влияниях, значении оценки современников, автор подчеркивает значимость для искусства христианских мотивов и образов. Отправной точкой размышлений Адамовича становится его воспоминание о прочитанных в период учебы в университете сочинениях Марциала. Автор сравнивает римского поэта с А. Пушкиным, и последний, считает критик, «глубокий варвар, и пушкинский стиль — как непромытое золото, с песком и глиной» (кн. 1, с. 48).

Адамович подчеркивает: несмотря на то, что для Марциала — «после смерти — ничего. Умрет, и лопух на могиле вырастет», именно отсутствие евангельских мотивов делает его произведения искусством. Эту крамольную мысль автор аргументирует так: отсутствие евангельской традиции позволяет античным авторам иметь особый взгляд, «еще не потерянный в потусторонних пространствах, еще не пораженный дальнозоркостью», и Марциал «не может не видеть в нашем мире с любовью и отчетливостью всех тех мелочей, которых “не поймет и не заметит” беглый взгляд нового художника, христианского по традиции, по крови, если не по убеждениям» (там же).

Очевидно, что для Адамовича евангельские традиции в литературе — одна из причин искажения первоначального словесного

смысла, обращения к непознаваемому, которые он как автор, близкий к акмеизму, не принимает. Критик считает, что большинство произведений, обращенных к христианским темам, слабы и поверхностны, поскольку авторы просто не в состоянии справиться с тем грузом ответственности, который налагает на них Новый Завет:

По существу дела, раз душа после этой жизни пойдет еще блуждать по страшным и безграничным далям, будет в чем-то растворяться, мучиться и блаженствовать, еще раз встретит тех, кого она здесь любила, вспомнит, как она здесь радовалась и страдала, если все это может быть, — то самый «масштаб» этого чувства не по силам человеку. Не хватит дыхания (кн. 1, с. 49).

Размышления критика построены на внутреннем разговоре с самим собой, поэтому уже в следующем предложении он говорит, что нельзя и отказаться от Евангелия в искусстве, поскольку тогда «все кажется пустым и суетным» (там же). Из всех видов искусства, считает он, «только музыка, искусство безответственное по природе своей, как бы создана для этих странствований» (там же).

Точка зрения Адамовича обусловлена литературными убеждениями, сформулированными в манифесте его учителя Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм». Один из важных принципов акмеизма, отличающий его от символистов, заключается в отношении к миру, который поэты принимают во всем его многообразии и не стремятся создать нечто надуманное:

Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья. Мы не решились бы заставить атом поклоняться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и, в свою очередь, воздействуем сами [Гумилев, т. 3, с. 172].

Н. Гумилев подчеркивает отношение акмеистов к непознаваемому, к которому так часто обращаются символисты и которое отличает их направление от предшественников:

Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... все попытки в этом направлении — нецеломудренны. <...> Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма [Гумилев, т. 3, с. 172].

Мы полагаем, что гумилевское отношение к непознаваемому определило позицию Г. Адамовича в этой статье, где он выступает против символистского богоборчества, вытеснявшего истинный евангельский смысл христианства конструированием собственной религии. А это для акмеизма «нецеломудренно». Справедливость нашего вывода подтверждается и тем, что впоследствии данные принципы манифеста Н. Гумилева стали основополагающими для поэзии «парижской ноты», создателем которой называют Г. Адамовича.

Статья Г. Вельтера «*Le poison juif*» («Еврейский яд»), опубликованная в девятом номере «*Mercure de France*» за 1926 год, вызвала интерес Г. Адамовича прежде всего поднятыми в ней религиозными вопросами. В рассматриваемой работе критик выделяет две актуальных для него проблемы: роль и место евреев в мире, Евангелие и жизнь. Мы остановимся на второй, более соответствующей теме нашего исследования. Евангельские постулаты, считает критик, несовместимы с моралью традиционного общества, которое не готово отказаться от семьи, близких, материальных благ и пойти за Христом. Пересказывая работу Г. Вельтера, Г. Адамович отмечает, что автор не дает критики Евангелия, но, подобно В. Розанову, приводит цитаты, которые позволяют прийти к выводу о том, что «Евангелие всем своим пламенем обрушилось на устои общества — патриотизм, закон, семью, иерархичность» (кн. 2, с. 78).

Католицизм стал той силой, которая примирила Евангелие и социум, и в этом Г. Вельтер близок Ф. Достоевскому:

Католичество, дух Рима, «продало Христа за земное владение». Дух Рима понял опасность и все свое дело построил на компромиссе, по-теперешнему — на «соглашательстве». Католичество не могло исключить Христа из христианства, оно оставило его, но оставило только имя, удалив, заслонив его сетью тончайших и вдохновеннейших выдумок, превратив учителя в предмет обожания (кн. 2, с. 79).

Таким образом, Г. Вельтер, а вслед за ним и Г. Адамович указывают на пропасть между евангельским учением и христианством. Существующий компромисс обусловлен читательской рецепцией верующего, который воспринимает библейский текст буквально, в то же время Новый Завет следует рассматривать с учетом переносного смысла, подтекстов, притчевости, преподнесения истины через особую систему символов, аллегорий и образов. К сожалению, критикуя Евангелие, Г. Вельтер и Г. Адамович явно не учитывают поэтики библейских текстов.

Критик считает, что заслуга католицизма — в создании культа Мадонны, в поэтизации материнской любви, которые, по его мнению, отсутствуют в Евангелии:

В культе Мадонны, помимо восторга, влюбленности, самозабвения средневековых и позднейших «рыцарей бедных», помимо всех чистых и безотчетных порывов, не было ли со стороны католиков желания спасти, уберечь, включить в христианство, по-новому освятить самое дорогое человеческое чувство, то, от которого человек труднее всего откажется, — материнскую любовь, так неумолимо и сурово перечеркнутую Евангелием» (там же).

Трудно согласиться с этой мыслью критика, поскольку мы считаем, что весь евангельский текст пропитан любовью Матери Божией, Ее приятием всех, за кого будет страдать Сын Божий, Ее заступничеством и всепрощением. Такая позиция для нас лишена какой-либо аргументации и ничем не подкреплена.

Вместе с тем, словно противореча всему написанному им выше, в финале статьи Г. Адамович подчеркивает, что вся мировая поэзия

«мироразрушительна», поскольку именно она, как никакой другой литературный род, родственна Евангелию:

Одно только исключение — Гёте, и недаром его в Европе так исключительно выделяют и любят. Это чит, за который можно укрыться, это и вершина поэзии, и в то же время — государственность, порядок, разум, если угодно, «обывательщина», спокойствие, равновесие... по Евангелию нечто глубоко грешное (кн. 2, с. 81).

Эту «мироразрушительность» поэзии следует рассматривать именно как фактор положительный, призванный обновить закостеневшее общество. Для правильного понимания этой позиции критика нужно помнить, что Адамович был талантливым поэтом русского зарубежья, а в его критических статьях превалирует рассмотрение именно поэтических текстов.

Подтверждением нашей мысли могут быть статьи, в которых критик обращается к анализу библейских образов в лирике. Скажем, в статье о новых русских стихах Г. Адамович рассматривает книгу Д. Кнута «Моих тысячелетий» и особенно выделяет в ней произведения на библейскую тематику, подчеркивая, что они «не только значительнее, но и просто лучше» (кн. 1, с. 319).

Другим примером высокой оценки библейских стихотворений служит отзыв на «Лирическую поэму» Н. Берберовой. Эпиграфом к своему произведению автор взяла строки из церковного текста «Отрицающим бытие Божье — анафема!». Эти строки, по мнению Г. Адамовича, служат ключом к пониманию поэмы и одновременно лишают поэтический текст тайны, многообразия смыслов: «Поэзия привередлива: ей хочется в наше время некоторой дозы двусмысленности. Она должна быть понята и “так”, и “иначе”: и возвышенно, и соблазнительно, и кощунственно, и почтительно» (кн. 2, с. 178). Обратим внимание на эти требования критика к лирике, которые вступают в противоречие с высказанной в статье о работе Г. Вельтера мыслью о «мироразрушительности» поэзии, которая своей многозначностью смыслов близка Евангелию.

Таким образом, рецепция библейских мотивов и образов мировой литературы в критике Г. Адамовича 1923–1927 годов обнаруживает противоречивый характер его интерпретации, обусловленный жанровыми закономерностями «Литературных бесед». С одной стороны, автор считает, что Евангелие и христианство способствовали появлению богоборчества и отвернули литературу от ясного взгляда на мир, привлекли внимание к попыткам понять непознаваемое. С другой стороны, Г. Адамович, считая, что поэзия, как и Новый Завет, «мироразрушительна», высоко оценивает ряд произведений, посвященных именно библейской тематике и образам. Такая интерпретация критика позволяет увидеть жанрово-стилистические особенности его статей, для которых характерно размышление как доминанта литературно-критического текста.

Этот пример делает очевидным понимание того, что интерпретация является первоосновой науки о литературе, поскольку многозначность, скрытая неисчерпаемость текстов порождают, с одной стороны, бесконечность интерпретаций, а, с другой, относительную объективность каждого индивидуального толкования произведения. При этом интерпретация обусловлена эпохой, к которой принадлежит интерпретатор, то есть она всегда относительна, зависит от бытовых, социальных и исторических реалий, понятных современникам, но не всегда известных и осознанных последующими поколениями, которые живут в других социально-исторических условиях [подробнее об этом см.: Малахов; Марова; Матханов, Трипольская; Орлова; Эко; Эпштейн; Яусс]. Таким образом, художественное произведение, являясь фактом культуры, обуславливает учет критиком места творчества писателя в духовной истории человечества, время создания, влияния традиции и культурного контекста. Все это в целом дает возможность для объективной рецепции текста.

Структурообразующим фактором в организации текста, который выступает ключом и к объективному видению мира, является субъективная память. Это обеспечивает восприятие, понимание и интерпретацию художественного текста на основе имеющегося читательского и жизненного опыта в целом. Субъект в силу своих возможностей охватывает только часть объективного.

Корни интерпретации уходят в Античность [Аристотель]. Именно тогда зародилась традиция толкования текстов Гомера и других авторов. Школы риторов и софистов сделали первый шаг к осознанию правил интерпретации. Толкование новозаветных и ветхозаветных текстов стало следующим этапом развития этой традиции. Новым шагом в развитии теории интерпретации стало осознание того, что классическая и библейская школы, которые развивались параллельно, пользовались многими общими способами интерпретации, то есть составили единое искусство. Обращение к первым попыткам создания теоретической основы интерпретации предполагает внимание к ее истории и вызывает необходимость использования терминов «понимание», «диалог», «контекст», «традиция», а это, в свою очередь, означает необходимость обращения к истории герменевтики.

Теоретические основы интерпретации появляется в XVIII веке и обнаруживают непосредственную связь с герменевтическим кругом, который ввел Фридрих Шлеймахер и развил Вильгельм Дильтей. Именно эти немецкие ученые заложили составили базу герменевтики. Дальнейшее развитие ее как науки связано с именами немецкого исследователя Г. Гадамера, француза П. Рикёра и американского ученого Э. Хирша. Интерпретации предшествует понимание. Она сама потенциально является его частью, разработкой тех возможностей, которые сосредоточены в понимании. В процессе интерпретации текста интерпретатор объединяет и соотносит его части в одно целое, объясняет им другие, ранее неясные части. Так возникает круг понимания, или так называемый герменевтический круг.

М. Бахтин развил теорию интерпретации текста, сосредоточив внимание на его диалогизме. Ученый, основываясь на тезисе Гегеля о том, что «любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком», рассматривал понимание текста как личностный интерпретационный процесс автора и реципиента в общем коммуникативном поле, когда «диалог согласия» возможен даже при принципиальном несовпадении позиций писателя и читателя [см.: Бахтин, т. 5].

Немало внимания интерпретации уделяет современная литературоведческая наука герменевтика [Арнольд; Богин; Брудный; Галич, Назарец, Васильев; Домашенко; Ковалив; Колодина; Малахов; Марова; Поляков; Эпштейн; Яусс; Witczak]. Она реализует философско-эстетическую теорию интерпретации текста как науки о понимании сути произведения. Основная задача интерпретации — научить понимать произведение искусства в соответствии с его абсолютной художественной ценностью.

А. Цурганова выделяет такие ведущие принципы герменевтики: диалогичность, эмоциональность, контекстуальный и культурологический принцип, избирательность, целостность, вариативность, личностный подход и толерантность, единство формы и содержания [Цурганова]. Принцип диалогичности она видит в том, что духовная жизнь, содержащаяся в произведении, определяется своеобразными связями, которые объединяют автора и интерпретаторов. Принцип эмоциональности основывается на невозможности интерпретации без чувства эстетического наслаждения от произведения литературы. Контекстуальный и культурологический принципы провозглашают невозможность интерпретации без погружения в определенную культурно-историческую традицию. Принцип избирательности связан с учетом не только традиции, но и дистанции, разделяющей писателя и читателя (интерпретатора). Принцип целостности предполагает понимание частей произведения через целое, и целого — через понимание его частей (по Дильтею, такая связь — герменевтический круг). Принцип вариативности базируется на том, что герменевтический круг в силу своей преемственности свидетельствует о возможности многочисленных интерпретаций одного произведения. Принцип логического подхода и толерантности предполагает обязательное признание авторитета автора произведения, а также учета эстетических и этических принципов интерпретатора. Принцип единства содержания и формы исходит из того, что анализ произведения не может заканчиваться обнаружением их взаимосвязи, он должен базироваться также на установлении личностного взаимопонимания между литературным произведением и читателем.

Ю. Ковалев в «Литературоведческой энциклопедии» отмечает: «Интерпретация — процедура истолкования понятий и ее результат в гносеологии, логике, философии языка, методологии наук, семиотике, теории коммуникации и т. п., а также в литературоведении» [Літературознавча енциклопедія, с. 429]. Таким образом, выделяется специфика рецепции интерпретации в различных областях науки. По определению А. Галича, «интерпретация (*от* лат. *interpretatio* — объяснение) — это исследовательская деятельность, непосредственно связанная с толкованием содержательной, смысловой стороны художественного текста на разных его структурных уровнях» [Галич, Назарец, Васильев, с. 281]. Согласно литературоведческой энциклопедии, «интерпретация (лат. *interpretatio* — толкование, разъяснение) — исследовательская деятельность, связанная с толкованием содержательной, смысловой стороны литературного произведения на разных его структурных уровнях через соотнесение с целым высшего порядка. Смысловое содержание исследуемого литературного явления в интерпретации проявляется через соответствующий контекст на фоне совокупностей высшего порядка» [Літературознавча енциклопедія, с. 308]. Словарная статья также содержит информацию о предмете интерпретации, которым могут быть: «1) любые элементы литературного произведения (фрагменты, сцены, мотивы, персонажи, аллегории, символы, тропы и даже отдельные предложения и слова), соотнесенные с контекстом произведения или затекстовой ситуацией; 2) литературное произведение как целостность, когда в произведении и вне его обнаруживается то завуалированное, скрытое, что соединяет все компоненты в одно целое и делает произведение неповторимым; 3) литературная целостность высшего порядка, чем литературное произведение, например, творчество писателя, литературная школа, литературное направление, литературный период» [Літературознавча енциклопедія, с. 308].

Как уже отмечалось, своими корнями интерпретация уходит достаточно глубоко: еще с античных времен известна практика толкования мифов, текстов Гомера и других художников, а также известных сюжетов, развивается экзегетика, ее активизация приходится на XVII век. Ученые эпохи Возрождения практиковали

«критику текста», а в период Реформации появляется протестантская экзегетика. В те времена не было четкой границы между интерпретацией и герменевтикой, ее определение датируется рубежом XVIII–XIX веков — периодом, когда герменевтика приобретает значение науки об искусстве понимания. В 70–80-х годах XX века интерпретация стала предметом научной дискуссии, в которой четко обозначились две противоположные тенденции с промежуточной третьей: «1) объективистская (редукционная): считается, что значение, предоставленное литературному произведению автором, или первоначальное значение самого текста является определяющим и интерсубъективно познавательным (Э. Гирш, П. Югл, М. Абрамс); 2) субъективистская: считается, что значение текста относительное; не текст определяет интерпретацию, а интерпретация является продолжением текста (С. Фиш); 3) рациональная: исходит из того, что значение литературного произведения — это результат “диалога” (Г. Бахтин и его последователи) или “интеракции” (В. Изер, Юлия Кристева) между текстом и его реципиентом» [Літературознавча енциклопедія, с. 308].

Сегодня литературоведы связывают интерпретацию с такими направлениями научных исследований, как психоаналитическая критика, марксизм, экзистенциализм, «новая критика», лингвопоэтика. «Общей для них является единая основа — герменевтическая теория интерпретации» [Літературознавча енциклопедія, с. 308]. Для нашего исследования важна точка зрения А. Чиркова о том, что «искусство интерпретации является реализацией художественной воли писателя к личностному, субъективному трактованию всего, что находится в поле зрения художника. И в этом есть свой смысл и своя правда: субъективное, что находится в основе любой интерпретации, является по-настоящему творческой и творящей силой, а субъективно-авторское “своеволие” — непредвзятым источником искусства» [Літературний твір, с. 11].

П. Рикёр акцентировал внимание на том, что литература создает мир фикции, потенциальных возможностей, одновременно открывая горизонты действительности. При этом личность собственным пониманием действительности расширяет границы реальности через

литературу, имманентным признаком которой является символичность. Герменевтика в понимании П. Рикёра в толковании того или иного явления опирается на различные дискурсы и типы знания. Задача герменевтического анализа художественного произведения, по П. Рикёру, в том, чтобы «реконструировать целостность операций, с помощью которых произведение берет начало в темных глубинах жизни, действиях и страданиях людей» [Рикёр, с. 44]. С точки зрения П. Рикёра, интерпретация — это «работа мышления, которая состоит в расшифровке истинного смысла, скрытого за очевидным, в выявлении уровней значения, скрытых в буквальном смысле» [Там же, с. 44]. Интерпретация открывает нечто такое, что П. Рикёр называет «археологией субъекта» [Там же, с. 54]. Ученый подчеркивает, что интерпретация имеет свою историю, которая является составной частью самой традиции: «Мы не интерпретируем неизвестно что; мы интерпретируем, чтобы высветить, продлить и тем самым поддержать жизнь традиции, в которой сами находимся» [Там же, с. 58]. При этом ученый акцентирует внимание на том, что любая традиция «живет благодаря интерпретации — такой ценой она продлевается, то есть остается живой традицией» [Там же].

Одной из основных проблем, которые возникают при интерпретации, является выяснение уровня ее адекватности, то есть нахождение той грани объективного восприятия литературно-художественного текста, которая могла бы стать критерием, ограничивающим субъективность интерпретатора. «Пространство диалогизма (“значимой беседы”) способствует тому, чтобы избежать крайностей суждения, предопределяет вчувствование в чужой текст, сокращая дистанцию между ним и интерпретатором, создает культуру понимания другого как себя, что подчеркивал П. Рикер в монографии “Я-сам как другой”, устраняет неадекватные выводы относительно инаковости другого, зато раскрывает пространство для сопереживания, взаимопонимания, сотворчества» [Ковалів, с. 224].

Л. Микешина, доктор философских наук, специалист в теории познания, размышляя о важности личности интерпретатора, отмечает: «Интерпретация, за которой всегда стоит субъект, задающий и считывающий смыслы, выдвигающий предметные

гипотезы, объединяет в себе элементы бытийно-экзистенциального подхода, предполагающего как обладание внутренней свободой, так и укорененность в культуре и социуме, а также собственно когнитивные — гносеологические, методологические и герменевтические — аспекты» [Микешина, с. 81]. Результат зависит от того, насколько интерпретатор наблюдателен в отношении текста, какой смысл следует вкладывать в отмеченные им свойства.

Любое произведение искусства предполагает различные интерпретации (например, художественные произведения могут оцениваться с психологической точки зрения, с точки зрения эмоционального воздействия и т. п.) и различные варианты понимания. Однако есть своеобразные регуляторы и этого, казалось бы, достаточно произвольного процесса — знание интерпретатора и особенности самого текста произведения [см. об этом : Гусев, Тульчинский; Коршунов].

Осмысление произведения интерпретатором зависит от того, какое значение оно имеет в его представлениях, или же от того, в каком контексте локализованы элементы художественного текста. Несведущий читатель узнает из текста больше нового для себя, чем интерпретирует, или же навязывает тексту собственные смыслы. Произвол интерпретатора сведен к минимуму в научных исследованиях. Функция интерпретации — научить понимать произведение искусства, его художественную ценность. Инструмент интерпретации — сознание того, кто воспринимает произведение, то есть интерпретатора, поэтому каждое поколение вписывает свои страницы в историю литературы.

В. Белинский через несколько лет после смерти А. Пушкина в статье-обзоре «Русская литература в 1841 году» отметил, что художники уровня великого поэта обретут вечную жизнь, найдя свое продолжение в сознании читателей разных времен:

Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего [Белинский, т. 5, с. 555].

Обращение к специфике интерпретации творчества русских писателей сегодня помогает заполнить лакуны в истории литературы, восприятие которых было искажено или которые по политическим причинам остались неизученными.

О. Коростелев во вступительной статье к двухтомнику критических статей Г. Адамовича, которые были напечатаны в «Звене», сумел найти то самое важное в умении критика интерпретировать тексты писателей, которое заставляет нас понять, что его точка зрения всегда будет актуальной: «Стареют теории, забываются модные имена и бестселлеры, меняется литературная иерархия, но что-то остается неизменным, и Адамович пытался уловить и запечатлеть именно это. Для этого, по его мнению, критику не обязательно сочинять схемы, выдавать оценки, создавать и крушить репутации. Требуется только одно: “Надо слушать голос книги, то, что за словами, после слов и что переоценке не подлежит”» (цит. по: кн. 1, с. 21).

Таким образом, рассмотренные теоретические аспекты литературно-критической интерпретации художественного произведения позволят нам в дальнейшем определить специфику рецепции Г. Адамовичем русской литературы на страницах парижского еженедельника «Звено».

1.2. Изучение Г. Адамовича как литературного критика

До последних десятилетий XX века по известным идеологическим причинам доступ к творчеству представителей русской эмиграции, в том числе к их литературно-критическим исследованиям, был крайне ограниченным. С середины 1990-х годов начинается масштабный процесс возвращения и введения в общий контекст русской литературы эмигрантского наследия. Этой активизации способствовала государственная политика. Переломным стал 1987 год. 16 октября 1987 года вышло распоряжение президиума АН СССР (№ 0281) «Об изучении процессов, происходящих в среде зарубежных соотечественников», в котором подчеркивалась необходимость изучения наследия русской эмиграции. Уже в 1988 году

в Отделении литературы и языка АН СССР была создана группа для сохранения наследия русского зарубежья. Первый Съезд народных депутатов РСФСР 12 июня 1990 года принял Декларацию о государственном суверенитете, которая вместе с другими положительными моментами дала начало разрушению глухой стены, существовавшей между метрополией и русской диаспорой. 25 декабря 1990 года на IV Съезде народных депутатов СССР прозвучало обращение Председателя Верховного Совета РСФСР Б. Ельцина к соотечественникам за рубежом, в котором он сказал, что необходимо «возрождение всего лучшего, что было утрачено после Октября 1917 года... возрождение того, что делало Россию — Россией» [Обращение председателя Верховного Совета РСФСР Б. Н. Ельцина к соотечественникам за рубежом, с. 97], то есть декларировалась открытость контактов с зарубежными соотечественниками. В этот период главной задачей стало восстановление утраченного русского духовного наследия, «богачейших сокровищ отечественной философии и науки, литературы и музыки, театра и кино, живописи и балета» [Оцуц, с. 97].

Таким образом, если до 1991 года возвращение духовных ценностей носило фрагментарный характер, то после это стало частью политики государства, которое стремилось вернуть интеллектуальный потенциал эмиграции, использовать его на благо своего возрождения. Важным толчком к этому стало постановление Президиума Верховного Совета РСФСР от 25 января 1991 года «О проведении конгресса соотечественников».

Ошибочным является утверждение о том, что осмысление эмиграции как культурного явления началось только в конце прошлого века. Анализ источников позволяет говорить о том, что первая попытка изучения творческого наследия русских эмигрантов приходится на 1929 год и принадлежат А. Амфитеатрову [Амфитеатров]. Своеобразной попыткой обобщения эмиграционной литературной деятельности стала его «Литература в изгнании: публичная лекция, прочитанная в Миланском филологическом обществе», вышедшая в Белграде. Затем, к сожалению, на протяжении длительного периода подобные исследования не проводились. Только в 1946 году

И. Тхоржевский осуществил двухтомное издание «Русская литература». Значительные критические обзоры зарубежной волны принадлежат Г. Адамовичу («Одиночество и свобода», Нью-Йорк, 1955) [Адамович, 2006], Г. Струве («Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы», Нью-Йорк, 1956) [Струве, 1996]. Мы осознаем, что «без учета его работ в настоящее время невозможны полноценные занятия историей русской литературы и ее международных взаимосвязей» [Лаппо-Данилевский, с. 7].

Разделы, посвященные творчеству русских эмигрантов первой волны, имеются в книге П. Ковалевского «Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа российского зарубежья за полвека, 1920–1970», которая была издана в Париже в 1971 году. Опубликованные в ней материалы можно считать историей русской эмиграции, ведь в исследовании представлена информация о ее рассеянии в разных странах за рубежом, а также о культурно-просветительской работе русского зарубежья, о научных организациях, о русских ученых, работавших в различных университетах, о церкви, о развитии литературы и искусства.

После снятия своеобразного запрета на информацию об эмиграции в Москве были изданы работы М. Раева «Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции, 1919–1939» (1991) [Раев]; антология в шести томах «Литература русского зарубежья» (1990–1991, составитель В. Лавров) [Литература русского зарубежья]; четырехтомник «Мы жили тогда на планете другой» (1995, составитель Е. Витковский) [«Мы жили тогда на планете другой»]; антология «Вернуться в Россию стихами» (1995, составитель В. Крейд) [«Вернуться в Россию стихами»]; «Литература русского зарубежья: 1920–1940» (1993; 1999 под редакцией О. Михайлова) [«Литература русского зарубежья: 1920–1940»]; двухтомное издание «Культурное наследие русской эмиграции: 1917–1940» (1994, под редакцией Е. Челышева и Д. Шаховского) [«Культурное наследие русской эмиграции: 1917–1940»]; исследования В. Агеносова [Агеносов, 1998; Агеносов, 2012], Б. Кодзиса «Литературные центры русского зарубежья, 1918–1939: Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание» (Мюнхен, 2002) [Кодзис] и др.

В конце прошлого столетия в России и за рубежом издавались справочники и энциклопедические словари: «Библиография русской зарубежной литературы, 1918–1968» в двух томах Л. Форстера (Бостон, 1970) [Библиография русской зарубежной литературы]; «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года» В. Казака (Лондон, 1989); сводный указатель статей «Русская эмиграция: журналы и сборники на русском языке (1920–1980)» под редакцией Т. Гладковой, Т. Осоргиной (Париж, 1988); «Русское зарубежье: хроника научной, культурной и общественной жизни, 1920–1940. Франция» (М., 1995) [Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни: Франция]; энциклопедический биографический словарь «Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции: первая треть XX века» (М., 1997) [Русское зарубежье : Золотая книга эмиграции, первая треть XX в.].

Важными для полноты осмысления эмиграционного феномена стали биобиблиографические издания [Алексеев; Литературная энциклопедия русского зарубежья]. В 1953 году в Мюнхене вышел «Указатель периодических изданий эмиграции из России и СССР за 1919–1952 годы». Сегодня работой по созданию целостного представления о русской литературе и возвращению в этот контекст литературы эмиграции занимаются Институт мировой литературы и Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, который издал «Литературную энциклопедию русского зарубежья» (1997–2006) [Литературная энциклопедия русского зарубежья]. Ее второй том посвящен периодике русского зарубежья.

Российская государственная библиотека издала «Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий русского зарубежья в библиотеках Москвы» (1999). Российской национальной библиотекой в Санкт-Петербурге в 1993 году был выпущен, а в 1996-м переиздан с дополнениями «Сводный каталог русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга».

Немало различного рода информации помещено в автобиографических книгах: это «Встречи» (Нью-Йорк, 1953) и «Литературная

жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): эссе, воспоминания, статьи» (Париж — Нью-Йорк, 1987) Ю. Терапиано [Терапиано, 2014; Терапиано, 1953]; «Незамеченное поколение» В. Варшавского (Нью-Йорк, 1956) [Варшавский]; «Далекие, близкие» А. Седых (Нью-Йорк, 1962) [Седых]; «Годы эмиграции: 1919–1969» (Париж, Нью-Йорк, 1970) М. Вишняка [Вишняк]; «Курсив мой: автобиография» Н. Берберовой (Мюнхен, 1972) [Берберова]; «Отражения» З. Шаховской (Париж, 1975) [Шаховская]; «Па памяти, по записям» А. Бахраха (Париж, 1980) [Бахрах]; «Поля Елисейские: Книга памяти» В. Яновского (Нью-Йорк, 1983) [Яновский]; «На берегах Сены» И. Одоевцевой (Париж, 1983) [Одоевцева]; «Я унес Россию: апология эмиграции» Р. Гуля (Нью-Йорк, 1984) [Гуль]; «Воспоминания. Книга об отце» Л. Ивановой (Париж, 1990) [Иванова]; «Воспоминания» Е. Каннака (Париж, 1992) [Каннак].

Изданную в 1990 году книгу «Не будем проклинять изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции)» В. Костикова считают первой на территории бывшего Советского Союза попыткой объективного рассказа о произошедшем [Костиков]. Она написана в форме эссе и представляет собой историю судеб русских эмигрантов первой волны. Автор стремится к осмыслению места эмиграции в русской культуре и ее вклада в культурное наследие человечества. Он четко обозначает кардинальные изменения в отношении к русскому зарубежью, отмечая при этом, что общей чертой всех эмигрантов было соотнесение себя со своей родиной.

Постепенно эмигрантское наследие становится объектом внимания академической науки. Создается система изучения литературы русского зарубежья, происходит наполнение ее новыми именами и текстами, открываются ее многочисленные связи с русской классической литературой и литературой советской. А. Пронин в диссертации «Российская эмиграция в отечественных диссертационных исследованиях» (2012) обобщил все известные к тому времени диссертации по теме русской эмиграции, которые были защищены на территории России за 26 лет (1980–2005) [Пронин]. Выделив основные направления исследований, он выяснил степень их изученности, попытался осмыслить на разных уровнях причины

эмиграции из России от дореволюционных времен (1917) до настоящего времени. Им изучены основные тенденции в различных областях современной науки. Автором доказано появление эмигрантознания как нового направления гуманитарной науки на территории бывшего СССР.

Существует целый ряд исследований публицистического, научно-популярного и историко-литературного характера, посвященных жизни и творчеству Г. Адамовича [Агеносов, 1998; Агеносов, 2012; Алексеев; Аронсон; Бицилли; Дальние берега; Демидов; Ефимов; Жарков; История российского зарубежья; Кияшко; Ковалевский; Коростелев, 1996; Краткий биографический словарь; Культура русской диаспоры; Муравинская; Невзглядова; Померанцев; Ратников; Ревякина, 1993а; Ревякина, 1993в; Российское зарубежье; Русские писатели 20 века; Русский Париж; Русское зарубежье; Золотая книга; Русское литературное зарубежье; Соколов и др.]. К. Лаппо-Данилевский высоко оценил роль Г. Адамовича, Г. Иванова и В. Ходасевича в создании высокой поэтической культуры в эмиграции в Париже: «Благодаря личному общению, сотрудничеству в одних журналах с Г. Адамовичем, Г. Ивановым, В. Ходасевичем представителям парижской школы удалось унаследовать высокую поэтическую культуру Серебряного века, чего порой не хватало их сверстникам, рассеянными по всему миру» [Лаппо-Данилевский, с. 14].

Появление интереса критиков к творчеству Г. Адамовича датируется 1916 годом, когда в первом номере российского журнала «Аполлон» появилась статья Н. Гумилева в его «Письмах о русской поэзии», посвященная первому поэтическому сборнику тогда еще совсем юного автора «Облака». Он достаточно высоко оценил поэзию Г. Адамовича, отметив в ней своеобразный авторский почерк [Агапов; Гумилев]. Там же была помещена публикация Г. Иванова, который также признал талант Г. Адамовича как поэта. Многие другие критики тоже не обошли вниманием выход сборника «Облака», что позволяет говорить о его значимости для истории русской литературы. Автора обвиняли в том, что он не достиг совершенства в мастерстве владения стихом, однако отмечали его искренность — качество, которое, как мы увидим ниже, Г. Адамович более всего

ценил в рассматриваемых им книгах. Об этой книге критики писали и то, что у ее автора «есть свое лицо» [цит. по: История русской литературы, ч. 2, с. 402]. В. Жирмунский одобрительно отозвался о сборнике, отметив, что «Адамович может развиваться в самостоятельного и своеобразного представителя нового направления» [Там же, с. 403], предвидя таким образом появление «парижской ноты».

Смена власти приводит и к изменению риторики, особенно после членства Г. Адамовича в комитете Дома поэтов, который выступил в защиту Г. Иванова и Н. Оцупа в деле С. Кельсона и буфета Клуба поэтов.

К критическому жанру Г. Адамович обращался и до эмиграции. Это были отзывы на творчество его коллег из «Цеха поэтов». Половину последнего в России третьего номера альманаха «Цех поэтов» составляли его статьи и рецензии. 1922 год отмечен тем, что это год выхода первой рецензии на творчество Г. Адамовича-критика. Правда, это был негативный отзыв Н. Тихонова «Граненые стеклышки (о третьем альманахе “Цеха поэтов”»». Л. Троцкий также обратил внимание на личность Г. Адамовича в статье с красноречивым названием «Внеоктябрьская литература», которая была напечатана в газете «Петроградская правда» [Троцкий].

В публикации В. Андреева, помещенной в приложении к газете «Накануне», которая издавалась в Берлине, была представлена отрицательная интерпретация творчества Г. Адамовича и Г. Иванова. Автор противопоставил этих талантливых художников пролетарским авторам, определив таким образом свои идеологические предпочтения.

Среди критических заметок о Г. Адамовиче-критике отдельно стоит выделить те, которые касаются М. Цветаевой, В. Набокова и В. Ходасевича. Во втором номере за 1926 год в русском журнале «Благонамеренный», издававшемся А. Измайловым в Брюсселе, была помещена статья М. Цветаевой «Цветник» [Цветаева, 1926]. В ней поэтесса представила объемную подборку цитат Г. Адамовича о себе, других авторах и произведениях и добавила к ним достаточно едкие, но не всегда убедительные комментарии. Публикация вызвала активное обсуждение в эмигрантских кругах [Крайний; Одоевце-

ва, 1989а; Струве]. Большинство из авторов выступили в защиту Г. Адамовича. Так, З. Гиппиус писала:

Марина Цветаева утомительной кошкой вцепилась в Адамовича из «Звена» (за неполное преклонение!). <...> В одной строке Адамовича больше таланта, нежели во всех писаньях Святополка, бывших и будущих [Крайний].

В дальнейшем интерес к теме Адамович — Цветаева сохранялся. Однако к критике Г. Адамовичем М. Цветаевой исследователи относятся по-разному. В 2000 году увидела свет книга «Марина Цветаева — Георгий Адамович: хроника противостояния», в которой усилиями О. Коростелева собраны все отзывы Г. Адамовича о творчестве поэтессы [Марина Цветаева — Георгий Адамович]. Они представлены в форме своеобразного критического дневника, который позволяет непосредственно проследить живое восприятие современниками творческой эволюции М. Цветаевой, а ее отзывы о Г. Адамовиче дают возможность выяснить историю их отношений, которая на самом деле была противостоянием двух различных взглядов на поэзию, двух литературных школ.

Внимание исследователей обращено также на полемику Г. Адамовича и В. Ходасевича. Ю. Терапиано иронично указывал на то, что если Г. Адамович в «Последних новостях» давал кому-либо позитивную оценку, то В. Ходасевич тут же в «Возрождении» оценивал автора негативно [Терапиано, 2014]. Об этом же писали Г. Струве [Струве], Р. Хеггланд [Хеггланд], О. Коростелев [Коростелев, 2008а; Коростелев, 2008в], С. Федякин [Федякин, 1995; 2005; 2005–2006; 2008а; 2008b] и другие.

Немало внимания полемике Г. Адамовича и В. Ходасевича уделил американский исследователь Р. Хеггланд. Он один из известных зарубежных исследователей творческого наследия Г. Адамовича. Р. Хеггланд считает, что «оба писателя были движимы искренним желанием спасти русскую культуру» [Хеггланд]. Он так объяснял их переход от поэзии к критике: «В то время как внутренние источники их поэзии, казалось, истощились в безразличном мире чужбины,

оба поэта стали анализировать свою новую экзистенцию с тем, чтобы определить крайне неясную будущность. Каждый, движимый чувством моральной ответственности, издавна лелеемой русскими поэтами и критиками, боролся за преодоление личных трудностей и за выбор верного направления пребывавшей в полной сумятице русской эмигрантской культуры» [Хеггланд]. Каждый пытался уйти от реалий вынужденной эмиграции. Таким образом, их дискуссия «приобрела значение, далеко выходящее за рамки исторического контекста. Изучение этой полемики позволяет не только постичь идеи и сами личности этих незаурядных критиков, но и осветить основные проблемы культуры русской эмиграции» [Там же].

Основной причиной спора между двумя литераторами была оценка значения литературной традиции для творчества молодых поэтов. В. Ходасевич занял классическую позицию: он утверждал, что молодые писатели должны бережно относиться к традиции, изучать лучшие образцы. Г. Адамович представлял более романтическую точку зрения: «для него важным было сохранение не установленной литературной традиции, а индивидуального поэтического сознания» [Хеггланд]. Современники обращают внимание на его искренность, которая очень привлекала молодых поэтов.

Противостояние двух критиков О. Коростелев объясняет различными причинами: обычными жизненными (оба сознательно или бессознательно «стремились к созданию собственных литературных школ») и сугубо литературными (поэты «несколько по-разному представляли себе, что такое истинная поэзия и каково ее место и значение в современном им мире, и каждый, разумеется, стремился привить собственное представление молодежи») [Коростелев, 2008в]. У обоих критиков общих точек соприкосновения было больше, часто их взгляды совпадали, различаясь в деталях, иногда существенных. Г. Адамович зачастую соглашался с В. Ходасевичем «в оценках Цветаевой, футуристов, формалистской критики и по многим другим пунктам, но в вопросах принципиальных каждый твердо стоял на своем. <...> У обоих критиков общих взглядов было больше, чем разногласий, и очень часто их оценки совпадали» [Там же].

Г. Адамович признавал неповторимость стиля В. Ходасевича и поэтому считал, что у него не может быть учеников, а поэзия тех, кто в то время достаточно активно следовали В. Ходасевичу, «больше напоминает чушь». Несколько упрощенно О. Коростелев определяет сущность дискуссии так: «Ходасевич считал главной задачей эмиграции — сохранить русский язык и культуру. Для этого молодым эмигрантским поэтам нужно учиться мастерству у классиков, лучше всего у Пушкина» [Коростелев, 2008в]. В противоположность ему Г. Адамович считал, что «копировать образцы, даже самые высокие, бессмысленно», и призывал пожертвовать классической ясностью и говорить своим голосом, заверяя, что «искренний “человеческий документ” ценнее отточенного, но духовно мертвого стиха» [Там же]. В. Ходасевич «сомневался, что “человеческий документ” может стать поэзией без овладения мастерством». Оба признавали кризис: в мире, в душах людей, в литературе. Но Ходасевич пытался противостоять кризису невозмутимой, классически ясной позицией, а Адамович хотел отразить кризис «в предельно правдивой поэзии, без всякой риторики и поэтических пышностей» [Там же]. О. Коростелев подчеркивает, что «многолетняя полемика между Адамовичем и Ходасевичем русскими эмигрантами воспринималась как одно из центральных событий литературной жизни. Она так или иначе затронула практически все темы, обсуждаемые литераторами эмиграции, оба критика высказывались обо всех интересных литературных явлениях, были зачинателями или принимали участие в большинстве литературных споров эмиграции. Об этой полемике существует уже изрядная литература» [Там же]. Полемика закончилась тем, что В. Ходасевич признал свое поражение [Ходасевич, 1935; Ходасевич, 1937; Ходасевич, 2015]. О том, что молодежь шла за Г. Адамовичем, писал и Г. Федотов [Федотов]. Ю. Иваск также констатировал, что Г. Адамович в творческом споре победил своих соперников Вл. Ходасевича и А. Бема [Сто писем Георгия Адамовича к Юрию Иваску].

Г. Адамович считал, что главным в искусстве является вопрос не о том, как сделано произведение, а о том, для чего. Он в целом критически оценивал литературу русской эмиграции, делая исклю-

чение для И. Бунина, и с некоторыми оговорками — для З. Гиппиус, Г. Иванова, М. Алданова и Н. Тэффи. Молодого В. Набокова обвинял в подражании современным французским авторам, хотя конкретных имен и не называл [см.: Бойд]. В. Набоков своеобразно отомстил ему, создав в романе «Дар» саркастический образ критика Христофора Мортуса. Вместе с тем, Г. Адамович первым из критиков обратил внимание на присутствие гоголевских традиций в произведениях В. Набокова. Это его утверждение позже активно изучалось набоковедами. Исследователь Н. Мельников достаточно подробно описал историю литературной войны В. Набокова с журналом «Числа» и лично Г. Адамовичем [Мельников Н.].

Н. Бенедиктов в «Последних новостях» впервые обращается к анализу работы Г. Адамовича в «Звене» (см: кн. 1). Долгое время тема критических публикаций в «Звене» не рассматривалась. Только в декабре 1972 года Р. Хеггланд, американский славист, сотрудник Университета Северного Иллинойса, выступил на конференции АТСЕЕЛ в нью-йоркском отеле «Статлер-Хилтон» с докладом о Г. Адамовиче и еженедельнике «Звено». Как уже отмечалось, это была первая попытка осмысления данной проблемы на литературоведческом уровне. В 1985 году американским исследователем была издана аннотированная библиография стихов и статей Г. Адамовича «Георгий Адамович. Аннотированная библиография: критика, поэзия и проза, 1915–1980» [Georgy Adamovich].

О работе Г. Адамовича в «Звене» сегодня доступны мемуары жены его издателя Р. Винавер. В воспоминаниях о том времени она писала: «Приятно вспомнить ту дружную семью молодых литераторов, которая группировалась вокруг “Звена”. Андрей Левинсон, Георгий Адамович, Михаил Кантор, Григорий Лозинский, Константин Мочульский, Борис Шлецер, Николай Бахтин, Владимир Вейдле. Это все были люди, объединенные желанием создать в изгнании хорошее литературное дело» [Винавер, с. 108].

Ю. Терапиано тонко чувствовал особые достижения Г. Адамовича в критике, но не всегда принимал его точку зрения. Так, о критических замечаниях Г. Адамовича о творчестве Ф. Достоевского он писал, что критик не понял религиозных поисков писателя [Терапиано].

Среди воспоминаний современников Г. Адамовича нет ни одного автора, который бы не коснулся личности критика. Так, например, Г. Струве вспоминает его на 98 страницах своей книги из 394, отдельно посвящает ему два небольших раздела [Струве]. Ю. Терапиано, оценивая репрезентацию Г. Струве полемики между Г. Адамовичем и В. Ходасевичем, делает такое замечание: «Чувствуется, что сердцем он на стороне “линии” Г. Адамовича, но скорее — на стороне В. Ходасевича» [Терапиано, 1956, с. 4–5]. Высокая оценка критической деятельности Г. Адамовича прозвучала в русскоязычной американской газете «Новое русское слово» в статье Д. Кленовского «Поэзия и ее критики»:

Адамович в статьях на литературные темы всегда умный, интересный, умеет увлечь, а главное — в них часто звучит какая-то трепетная, что ранит сердце острой и неожиданной правдой, нотка» [Кленовский, с. 8].

Автор выражает разочарование в том, что Г. Адамович в последнее время не пишет о творчестве молодых авторов, и поэтому современная эмигрантская литература лишена его суждений и влияния. Приведенные цитаты показывают, что своими критическими публикациями критик сформировал новую читательскую аудиторию русского зарубежья.

Н. Ульянов отмечает исключительность Г. Адамовича, его высокий интеллектуальный уровень, считая, что критику не стоит подражать, потому что это приводит лишь к появлению некачественной продукции: «Адамович один, и другого нам не надо. Необходимо стремиться дотянуться до уровня Адамовича» [Ульянов, 1959, с. 4–5]. В другой публикации он вообще говорит о том, что тот, кто проходит мимо статьи Адамовича, «рискует остаться провинциалом в вопросах литературы» [Ульянов, 1967, с. 68]. В. Яновский считал, что без Г. Адамовича не было бы не только «парижской ноты», но и всей парижской литературной школы, к которой мемуарист относил публицистику, философию, теологию [см.: Яновский]. Ю. Терапиано отмечал, что литература первой волны эмиграции сложилась

под воздействием собраний у Мережковских и в редакции журнала «Числа», а также «Литературных бесед» Г. Адамовича [Терапиано].

А. Бем, руководитель литературного объединения «Скит поэтов» (с 1928 — просто «Скит», Прага, 1922–1940), долгое время работал в газете «Руль» (Берлин, 1931), затем в газетах «Молва» (Варшава, 1932–1934) и «Мечта» (Варшава, 1934–1939), где регулярно выходили его критические статьи под общей рубрикой «Письма о литературе». Во многих из них А. Бем полемизировал и с Г. Адамовичем и с основными установками «парижской ноты». Уже в одной из первых публикаций он негативно отзывался о деятельности Г. Адамовича и В. Ходасевича. Более всего его беспокоило то, что «критика оказалась не в руках критиков, а в руках писателей, чаще всего — поэтов» [Бем, 1931].

Его негативное отношение к Г. Адамовичу со временем становится достаточно заметным. В письме от 16 сентября 1935 года к З. Шаховской А. Штайгер пишет, что увлекается статьями А. Бема, однако отмечает, что его «ненависть к Адамовичу исключительно какая-то темпераментная. От статьи к статье она только растет» [цит. по: Шаховская, с. 180]. Достаточно подробно неудачные попытки А. Бема принять участие в споре В. Ходасевича и Г. Адамовича проанализировала М. Задражилова в статье «Безответный триалог» [Задражилова].

Особое историко-культурное значение на фоне растущего хронологического расстояния между Г. Адамовичем и современностью приобретают воспоминания о нем близких людей и авторов первой волны эмиграции. Так, Г. Струве называет Г. Адамовича предельно субъективным, у него как у критика «часто грешащего, с одной стороны, неискоренимой любовью к парадоксам, а с другой — стремлением “перетончить”... можно найти много противоречий и неувязок. Но, если упрощать, можно все же сказать, что взгляд Адамовича на зарубежную литературу, в которой он сам играл большую роль и как критик, и как поэт, и как — главное — наставник молодых поэтов, был пессимистический» [Струве, с. 142].

Такое внимание к критику объясняется тем, что начиная с первых десятилетий XIX века критика как раздел литературоведения

заняла почетное, можно даже сказать, главное место в российских журналах и альманахах. Еще с тех пор актуальными стали дискуссии, которые касались злободневных литературных и критических проблем. Постепенно критика настолько утвердилась в своих позициях, что история русской литературы XIX века стала просто бессмысленной без имен В. Белинского и Н. Добролюбова. Именно русская критика демонстрирует значительную самостоятельность по сравнению с художественной литературой, однако их взаимодействие и взаимовлияние чрезвычайно существенны, потому что они, в свою очередь, способствуют развитию и литературы, и критики. Не теряет актуальности сентенция А. Герцена из книги «Развитие революционных идей»: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» [Герцен, с. 198]. Русская критика развивалась параллельно с литературой, и она всегда была голосом совести, рупором прогрессивных идей, касалась политических, социальных и нравственных проблем. Это определило значимость и своеобразие, особую актуальность критического наследия эмиграции. «Литературная критика эмиграции, как и метрополии, развивалась в непосредственном взаимодействии с художественно-литературным процессом и представляла собой специфическую форму литературной саморефлексии» [Петрова, с. 7].

Среди современных литературоведов сформировалась группа исследователей, благодаря которым зарубежная Россия из мифа стала сегодня объемной и сложной исследовательской реальностью. Немало работ посвящено именно критическому наследию эмигрантов. Г. Адамович, к сожалению, упоминается в них лишь в общем контексте, хотя и признается «парижским мэтром» русской эмиграции.

В настоящее время Г. Адамович как личность и культурный деятель находится в поле многообразных исследовательских интересов. Как уже отмечалось, активизация процесса исследования литературы русского зарубежья началась со второй половины 1980-х годов. Сначала это были перепечатки нью-йоркских и парижских журналов. Пик активности приходится на 1990-е годы, однако

в основном это были произведения возвращенных авторов. Внимание критиков в первую очередь было сосредоточено на творчестве писателей-эмигрантов. Появились перепечатки работ критиков: это «Одиночество и свобода» и «Комментарии» Г. Адамовича, «Встречи: 1926–1971» Ю. Терапиано.

В 1998 году вышел двухтомник Г. Адамовича «Литературные беседы», где были собраны его литературно-критические работы, опубликованные в парижском еженедельнике «Звено» в 1923–1928 годах (кн. 1, 2). Критические исследования В. Ходасевича [Ходасевич, 2015] и Г. Иванова [Иванов] вышли, соответственно, в 1996 и 1994 годах в их собраниях сочинений. Однако критика Г. Адамовича до сих пор вызывает только поверхностный интерес или рассматривается в контексте исследований о других авторах. При достаточно активном издании его произведений внимание к творческому наследию художника ограничивается в основном жанром вступительной статьи к его избранным сочинениям. Ни в одном из пособий или учебников по литературе русского зарубежья нет отдельной статьи о Г. Адамовиче, которая раскрывала бы все грани этой выдающейся личности.

В 1995 году была защищена первая кандидатская диссертация О. Коростелёва «Поэзия Г. Адамовича», посвященная своеобразию лирического творчества Г. Адамовича в культурном контексте эпохи [Коростелев, 1995]. Достаточно подробно в ней были проанализированы метрика и ритмика его поэзии, произведения автора сравнивались с произведениями других художников русского Парижа. Сегодня О. Коростылёв — кандидат филологических наук, заведующий отделом литературы и печатного дела русского зарубежья, работает в рамках Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына. Ему принадлежит наибольшее количество публикаций по исследованию творческого наследия Г. Адамовича. Итогом его многолетних исследований стала работа «От Адамовича до Цветаевой: литература, критика, печать Русского зарубежья» (Санкт-Петербург, 2013) [Коростелев, 2013]. В нее вошли избранные труды автора, написанные в течение двух десятков лет. Один из трех разделов диссертации посвящен Г. Адамовичу. Уже в первой главе

о нем «Сомнения и надежды Георгия Адамовича» автор пытается представить полную биографию писателя, начиная от рождения и заканчивая 1972 годом — годом смерти поэта. При этом исследователь сохраняет объективность, отрицает немало мифов, существующих в различных изданиях и воспоминаниях. В главе «Без красок и почти без слов» речь идет о поэтическом наследии Г. Адамовича, которое, к сожалению, тоже недостаточно хорошо изучено. О. Коростелёв делает вывод: Г. Адамович стремился «синтетически объединить в своем творчестве лучшие достижения двух ведущих поэтических систем начала века — акмеизма и символизма» [Коростелев, 2013, с. 90]. Его статья «Опираясь на бездну...» посвящена рассмотрению критического стиля Г. Адамовича, автор отмечает, что литература была для него «не целью, а лишь поводом, чтобы высказаться, но поводом практически единственно возможным. И только такое отношение к литературе он считал правильным» [Коростелев, 1996, с. 100]. Большое внимание О. Коростелёв уделяет «Литературным беседам» Г. Адамовича в «Звене». Он определяет их как «разговор, продолжающийся разговор, в котором Адамович не стесняется противоречить самому себе, извиняться за ошибки, многократно возвращаться к одной и той же теме или даже фразе» [Коростелев, 2013, с. 106].

Во вступительной статье к собранию критической прозы Г. Адамовича исследователь подробно анализирует особенности критической манеры художника [Коростелев, 1996]. Он и С. Федякин изучили «парижскую ноту» как явление эмигрантской литературы, ее своеобразное противостояние другим русским молодежным поэтическим школам, определив роль в этом процессе Г. Адамовича, деятельность и влияние личности которого имели непреходящее значение [Коростелев, 2008; Коростелев, Федякин, 1994; Федякин, 1994; Федякин, 2002; Федякин, 2005–2006; Федякин, 2008а; Федякин, 2008в]. О. Коростелев и С. Федякин — авторы статьи о роли периодического издания «Звено» в истории русской эмиграции в «Литературной энциклопедии Русского зарубежья (1918–1940)» (Москва, 1996), где значительное место отводится личности и критической деятельности Г. Адамовича [Коростелев, Федякин, 1996]. С. Федякин

и П. Басинский — авторы монографического исследования о первой волне русской эмиграции [Басинский, Федякин]. Монография С. Федякина посвящена эссеистике Г. Адамовича [Федякин, 1995].

А. Горбунова во второй главе второго раздела своей кандидатской диссертации «Осмысление В. Ф. Ходасевичем, Г. В. Адамовичем и “младшим” поколением критиков “русского Парижа” прошлого и настоящего русской литературы» пишет о литературно-критической деятельности Г. Адамовича, которая рассматривается ею в общем контексте его творчества [Горбунова]. Исследователь вслед за Г. Струве, который считал литературно-критическое наследие русского зарубежья первой трети XX века одним из выдающихся достижений русской культуры, отмечает, что оно значительно дополнило изучения русской литературы, особенно классики и Серебряного века, было определяющим для всей литературной жизни первой волны эмиграции и не потеряло своей ценности до сих пор [Горбунова].

Вместе с Г. Адамовичем в «русском Париже» оказались такие признанные критики, как В. Ходасевич, К. Мочульский, М. Оцуп, Д. Святополк-Мирский, Ю. Терапиано, Ю. Мандельштам и другие. Значительный интерес представляют и критические статьи таких авторов, как З. Гиппиус, Д. Мережковский, И. Бунин, Г. Иванов, Г. Газданов, М. Цветаева, а также философов Ф. Степуна [Степун, 1999; Степун, 2001], Л. Шестова и других. Большинство из них принадлежат к так называемому среднему поколению русской эмиграции.

В антологию «Критика русского зарубежья» (2002), которая была издана О. Коростелёвым и М. Мельниковым, вошли статьи 35 наиболее известных критиков, писателей, философов, ученых первой и второй волны русской эмиграции [Критика русского зарубежья]. Задачей составителей было проследить специфику и развитие русской эмигрантской критики от 1920 до 1970 годов. Основное внимание составителей было сконцентрировано на критических работах представителей именно первой волны эмиграции, особенно на периоде 1920–1930-х годов. Они выбрали значительное количество публикаций преимущественно полемического характера и таким образом через отобранные тексты смогли передать многоголосие критики того времени, ее уникальность.

Публикации в еженедельнике «Звено» приходятся на важный период изменения координат в рецепции русской литературы. Она постепенно распадается на советскую и русскую, а творчество тех, кто остался на территории Советской России, уже воспринимается иначе. Именно в этих публикациях мы наблюдаем своеобразное рождение литературного критика. Современники уделяли его работам много внимания. Сначала его считали одним из первых, потом — почти единственным. С. Федякин в предисловии к произведениям Г. Адамовича писал: «Если в начале своего эмигрантского существования Адамович в писательском мире — стихотворец не без своеобразия, но все-таки один из многих, то к концу двадцатых он, в первую очередь, литературный критик, и уже — один из немногих. <...> Но, следуя за Адамовичем, — от автора к автору, от произведения к произведению, — трудно не поддаться гипнотизму этих кружащих фраз и вкрадчивой убедительности тона. Он не доказывает — он внушает. <...> Он не столько вырисовывает картину современной словесности, сколько запечатлевает литературный момент» [Федякин, 2002, с. 5, 6]. Исследователь указывает на такую особенность стиля Г. Адамовича — он позволяет себе вставить в статью об одном авторе совсем якобы ненужное воспоминание, информацию о другом авторе, которая, на первый взгляд, является случайной, необязательной: «Адамович не нуждается ни в каких основаниях: у него — и неожиданные литературные параллели, и невероятно вольные цитаты (и не столько чужое высказывание, сколько собственные воспоминания о нем), и микромемуары» [Там же, с. 7].

К. Плотников в рецензии на второй том будущего собрания сочинений Г. Адамовича писал: «Еще в России он публикует большое количество статей и рецензий, однако полностью раскрывает талант достаточно едкого и во многом крайне субъективного, но при этом удивительно оригинального критика уже в эмиграции, в Париже» [Плотников, с. 8]. Автор отмечает, что Г. Адамович постоянно выходит за пределы традиционных критических жанров: «Неподражаемо легкое и лаконичное письмо, будто на одном дыхании — Адамович фактически создал собственный жанр “Литературных бесед”» [Там же, с. 8]. Он указывает на то, что рассуждения критика «полны

потиворечий, но при этом чрезвычайно изысканны, заставляют читателей не пропускать ни одного номера “Звена”. “Адамович обладал редким умением, присущим только очень тонким писательским дарованиям, держать паузу, недоговаривать — не разжевывать мысли до конца, создавать и удерживать ощущение присутствия “дребезжащего бытия” (Иннокентий Анненский). Именно это состояние, которое заставляет читателя самостоятельно домысливать, додумывать, заставляет в полную силу работать читательский ум и воображение. Адамович не дает готовый рецепт или прямую лобовую эмоцию в отношении автора или его произведения, но помогает нам самим наполнить создавшуюся паузу смыслом» [Там же].

Украинская исследовательница Е. Сорокина, которая обратилась к трудам Г. Адамовича в контексте его рецепции советской литературы, отмечает его глубинное понимание творчества советских писателей и особую актуальность его исследований. Она подчеркнула, что именно Г. Адамович отметил «снижение требовательности у читателя. Советский читатель, по мнению критика, не обладает достаточным уровнем образованности в культуре, поэтому не может выдвигать высоких требований к писателям» [Сорокина, с. 144]. М. Пономарева обратилась к лирическому наследию Г. Адамовича, акцентировав свое внимание на основных образах и мотивах ранней лирики, а также на изображении человека и мира в творчестве Г. Адамовича периода эмиграции [Пономарева].

В 2003 году на Украине А. Новиковой была защищена кандидатская диссертация «Литературная критика российской эмиграции 20–30-х гг. XX в. Этико-эстетические и жанрово-стилевые параметры» [Новікова]. В ней была предпринята попытка комплексного исследования литературно-критического наследия русской эмиграции 20–30-х годов XX века. Исследовательница изучила систему основных аксиологических координат большинства критических произведений того времени и определила особенности культурно-исторической парадигмы эмигрантской литературной критики. А. Новикова выделила наиболее характерные черты индивидуальной творческой манеры ведущих критиков того времени (Г. Адамовича, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Н. Слонима, Ф. Степуна, В. Ходасеви-

ча и др.). В ее работе творчество Г. Адамовича, в отличие от названной выше работы А. Горбуновой, которая посвятила ему отдельный раздел, рассматривается только в контексте деятельности других критиков, а его работа в «Звене» осталась без внимания.

После активного обращения к творчеству Г. Адамовича в конце прошлого и в начале XXI века произошло некоторое охлаждение научных интересов к диаспорной литературе вообще. Сегодня мы наблюдаем процесс тщательного собирания разбросанных по разным зарубежным изданиям произведений писателей-эмигрантов. Уже издано несколько томов запланированного 18-томного издания творческого наследия Г. Адамовича. Это свидетельствует о начале нового, качественно иного этапа изучения наследия русской эмиграции.

Таким образом, приведенные выше факты свидетельствуют о том, что интерес критиков к Г. Адамовичу имеет глубокие корни. Выход первой публикации о нем датируется 1916 годом. С этого времени его имя остается в центре внимания современников. Среди исследователей, которые в большей или меньшей степени обращались к его творчеству, имена и известных критиков, и тех, кто не оставили значительного следа в истории исследования русской литературы. Все они указывали на его незаурядный талант, умение видеть даже то, что осталось вне поля зрения других критиков и самого автора. Некоторые его идеи, сравнения и наблюдения стали толчком для многих последующих исследований. И сегодня мы продолжаем собирать, издавать и переиздавать все, что было написано этим незаурядным литератором.

В переводе с латыни понятие «интерпретация» означает «объяснение, толкование». Синонимичным ему является термин «герменевтика», или искусство изложения, систематическое учение о толковании философских произведений, юридических документов и произведений искусства, любая смыслообразующая (смыслосозидательная) деятельность человека.

Интерпретация художественного произведения — своеобразная основа науки о литературе, поскольку именно толкование художест-

венного произведения и нахождение в нем новых смыслов создают ее основную сущность. Потенциальная множественность вариантов интерпретации текста обусловлена качествами субъекта интерпретации, чья деятельность носит активный, креативный и продуктивный характер. Деятельность интерпретатора в определенном смысле является автономной и независимой от замысла автора, обусловленной собственной интенциональностью и субъективностью. Вариативность интерпретации дает основания говорить о качественной разнородности типов интерпретационной деятельности. Интерпретация является перманентным движением литературных произведений во времени. Профессиональные интерпретации отличаются от любительских своей направленностью на обязательный анализ как способ проверки первоначальных впечатлений.

Особое место принадлежит литературно-критической интерпретации, которая обусловлена личностью критика и социокультурным контекстом эпохи. Довольно часто образ, созданный критиком, становится основным в рецепции читателей. Понимание специфики критической интерпретации приходит лишь в контексте самой теории интерпретации в целом, особенностей литературной критики и преемственности в развитии культуры.

Изучение особенностей интерпретации отдельных критиков может быть продуктивным для определения новой истории литературы. Это касается и критического наследия Г. Адамовича периода его работы в «Звене», которое необходимо рассматривать с учетом творческой индивидуальности критика и специфики его деятельности.

История изучения творчества Г. Адамовича-критика содержит различные работы, которые носят не только объективный, но нередко и ангажированный характер, обусловленный идеологией, временем создания. Вместе с тем, мы считаем необходимым подчеркнуть, что все, кто писали о Г. Адамовиче, отмечали в его публикациях глубину, широкий кругозор, наличие литературных параллелей, умение вписать каждого из авторов в литературный контекст времени. История изучения восприятия его литературно-критических работ свидетельствует о том, что уже более ста лет интерес к личности критика не ослабевает.

Глава 2

ПУШКИН И ЛЕРМОНТОВ В ВОСПРИЯТИИ Г. АДАМОВИЧА

2.1. Г. Адамович о Пушкине

Культура Серебряного века, которая, собственно говоря, и создала литературу русского зарубежья и, в частности, многогранное творчество Г. Адамовича, началась с нескольких важных событий, одним из которых стала знаменитая речь Ф. Достоевского об А. Пушкине (1880). Писатель подчеркнул национальный характер творчества поэта и его пророческую сущность, выраженную в предвидении судьбы русского народа. Эта мысль Ф. Достоевского была созвучна модернистам, которые, подхватив ее, создали эстетическое преклонение перед поэтом. С одной стороны, его личность мифологизировалась, становилась предметом культа. С другой стороны, для многих модернистов его произведения символизировали итог русской классической культуры XIX столетия, которую они стремились преодолеть, найти новые художественные средства, способные раскрыть и внутреннюю, и внешнюю стороны современного им мира. Творчество поэта переосмысливалось по-разному, достаточно вспомнить футуристический манифест «Пощечина общественному вкусу», в котором предлагалось «сбросить А. Пушкина с корабля современности». Интерес к поэту не утратился и в дальнейшем.

Для русского зарубежья имя А. Пушкина стало символом, связывающим его представления с Россией, поэт и покинутая Родина были в памяти этих людей неотделимы друг от друга. В 1920-е годы во всех центрах русской эмиграции день рождения А. Пушкина стал отмечаться как День русской культуры. Этот праздник, на-

званный тогда Днем русского просвещения, впервые отмечался в 1924 году в Эстонии и был приурочен к 125-летию поэта. В следующем 1925 году 6 июня (уже как День русской культуры) отмечалось в 13 странах, в которых жили представители русской диаспоры. В периодике зарубежья появились работы о поэте, которые оказали большое влияние на духовную жизнь эмиграции; в статьях и докладах была выдвинута и поддержана большинством инициатива о том, чтобы ежегодно праздновать годовщину со дня рождения А. Пушкина как праздник русской культуры. С этого времени проводились собрания, посвященные творчеству великого поэта, в периодике публиковались статьи о нем [подробнее об этом см.: Пушкин и культура русского зарубежья].

Особенности рецепции А. Пушкина обусловлены не только общенациональным значением его личности и творчества, но и дискуссиями, которые велись с конца XIX столетия в среде модернистов об отношении к наследию русской классической литературы. Вопрос о значении творчества А. Пушкина был перенесен и в русское зарубежье. Д. Туманов обобщил существующие в диаспоре точки зрения: «В критических статьях писателей-философов русского зарубежья С. Булгакова, Вяч. Иванова, И. Ильина, А. Карташова, Д. Мережковского, С. Франка, И. Шмелева и других доминируют представления о поэте как пророке, учителе и духовном вожде нации. Разнообразные формы сакрализации А. Пушкина сопрягаются с идеей гармонического объединения в его гении противоположных начал национального духа и национального бытия. <...> Пафосу религиозно-философской интерпретации А. Пушкина в изгнанической России противостоит трезво-эмпирический подход В. Набокова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, в произведениях которых А. Пушкина предлагалось любить “не за проблематическое духовное преобразование, а за реально данную нам его поэзию — страстную, слабую, греховную, человеческую” (Ходасевич). Здесь перед нами четко выраженные линии, наметившиеся в социальном образотворчестве, и мифологизации образа А. Пушкина еще в дореволюционное время: поэт-пророк и чистый поэт» [Туманов, с. 138].

В критических заметках Г. Адамович пишет о А. Пушкине достаточно часто, привлекая имя поэта в разных контекстах. Интересны его размышления о том, в чем заключаются сила поэтического его воздействия, талант, творческая уникальность. Мысли, словно случайно сказанные, позволяют постичь творческую лабораторию критика. Например, в статье «На полустанках (заметки поэта)» (1923) он проводит параллель между А. Пушкиным и Ф. Тютчевым, стремясь деликатно доказать читателю, что по нескольким удачным строчкам не стоит ценить поэта.

В начале Г. Адамович пишет о том, что существуют две истории литературы — официальная, хрестоматийная и рецептивная, передающая читательскую оценку и от прочитанного, и от творчества автора в целом:

Одна, излагаемая в письменных курсах, иногда глубоких и блестящих, учит, что наиболее значительными созданиями Пушкина являются «Онегин» и «Борис Годунов», а из произведений Лермонтова надо выделить «Демона», что замысел «Домика в Коломне» трагичен, а не комичен, что Некрасов был поэтом русского крестьянства, и прочее, и прочее. Другая передается устно и нигде не изложена: она знает, что Пушкин — и не один только он — «держится» не на чистоте образа Татьяны и не на идее Полтавы, а на нескольких десятках строчек, как бы околдовавших нашу память. Я подчеркиваю и повторяю: на нескольких десятках строчек. Все остальное есть только окружение их, подготовка к ним или отзвук (кн. 1, с. 42).

Далее Г. Адамович отмечает, что поэты давно обсуждают существование негласного соперничества между А. Пушкиным и Ф. Тютчевым. С одной стороны, последний не создал больших произведений, поэтому не может быть «претендентом на наш поэтический престол» (там же, с. 43), но, с другой стороны, «Тютчев напряженнее и выразительнее Пушкина. Поэтому против его воздействия труднее сопротивляться, и своеобразие его кажется “ни с чем не сравнимым”» (там же). Читателю не ясно, согласен ли Г. Адамович с тем, что Ф. Тютчев значительнее А. Пушкина, и в этом особенность его

критического метода. И только в самом конце статьи автор выступает в защиту А. Пушкина, словно бы пытаясь уравновесить разные точки зрения и одним единственным предложением, но не прямо, а опосредованно представить свою точку зрения:

Но не остается ли от пушкинской бедности более долгий и «божественный» ответ, и нет ли в ней того чутья художника, которое заставляет его найти узкую тропу между стилистическим безличьем и скоропортящейся «роскошью красок» (кн. 1, с. 43–44).

Мы полагаем, что в этой оценке пушкинского и тютчевского творчества заключена скрытая полемика с символистами, которые считали поэзию Ф. Тютчева символистской, им были близки его трагическое мировосприятие, чувство жизненной непрочности, стремление постичь тайну «мировой души». Г. Адамович, бывший долгие годы сторонником акмеизма, не мог принять такую точку зрения в оценке «соперничества» А. Пушкина и Ф. Тютчева.

Для критического стиля Г. Адамовича характерно постепенное выстраивание общей оценки, причем складывается она, как правило, из противоречивых заключений, и только в финале заметки становится очевидным, какой именно позиции придерживается автор. Составляющие сюжета статей часто схожи с сюжетом литературного произведения, в котором можно вычленить завязку, кульминацию и развязку. Одним из характерных примеров служит статья «Литературные заметки», написанная в 1923 году, то есть в самом начале его работы в «Звене». Г. Адамович разделяет свою статью на три части, в которых приводит различные рецепции творчества А. Пушкина. Первая часть начинается с утверждения:

Пушкин переведен на все европейские языки. Имя его всем известно. Но в европейской литературе он никакой роли не играет и ни на кого в ней не влиял и не влияет. Иностранец узнает с недоумением и недоверием, что Пушкин и Гоголь — величайшие наши писатели. Пушкин для него — все еще один из рядовых романтиков, одна из звезд погасшего байроновского созвездия. <...> Есть довольно распростра-

ненное мнение: европейцы будто бы равнодушны к Пушкину только потому, что мало его знают и мало знают Россию. Толстой и Достоевский заслонили всю предыдущую русскую культуру, все искусство. Пройдет время. Впечатления улягутся, знания расширятся. Тогда наконец Европа признает и полюбит Пушкина. Есть и другой взгляд, более трезвый: после Достоевского Пушкин покажется «пресным» (кн. 1, с. 71).

Здесь Г. Адамович приводит распространенную точку зрения о том, что иностранцы не любят и не понимают пушкинскую поэзию, поскольку, с одной стороны, мало знают историю и культуру России, а, с другой, им более интересны и понятны произведения Ф. Достоевского и Л. Толстого, которые в интерпретации иностранного читателя затрагивают более острые глубинные проблемы, нежели А. Пушкин. Нужно сказать, что Г. Адамович говорит прежде всего о рядовых, обычных читателях. Зарубежная пушкинистика к тому времени состояла из работ А. Мицкевича, П. Мериме, Ф. Лёве-Веймара и других. И Г. Адамович отмечает, что есть иностранные читатели, которые понимают, что Россия — это не только герои Ф. Достоевского, это еще и простая, обычная, повседневная жизнь, но для большинства европейских читателей это неинтересно:

Нельзя сомневаться, что и сейчас есть в Европе люди, вполне отдающие себе отчет в силе пушкинского гения. Мериме понял его еще много лет назад. Иногда, говоря с умным французом, чувствуешь, как нетрудно было бы его убедить, что Достоевский, надрывы, восторги, поклоны всему человеческому страданию, беседы Шатова и Кириллова — все это только эпизод, только одна из сторон России и что Россия в целом проще и спокойней этого. И тогда, склонив его к этому, можно было бы ему дать «Онегина» (там же, с. 72).

Во второй части заметок Г. Адамович приводит истории из собственной жизни, которые еще больше проясняют его позицию:

Года четыре тому назад мне пришлось провести две зимы в уездном городке в Псковской глуши. Вместе с несколькими петербургскими

друзьями я занимался там просвещением, и мы нередко читали Пушкина то в деревнях, то горожанам — служащим, мелким торговцам, рабочим. Нет дела более удручающего, нет задачи бесплоднее. Темные слушатели молчаливо скучали, более развитые принимались роптать и заводили старый и пустой спор о вреде «искусства для искусства». Пушкин был всем понятен, но он не трогал и не волновал. И дело совсем не в том, что наши слушатели были не подготовлены: между ними и Пушкиным была целая пропасть, которую не заполнить ни популярными курсами для самообразования, ни даже университетскими дипломами (кн. 1, с. 73).

По нашему мнению, приводя здесь рассказ о своей просветительской работе, критик словно бы ставит знак равенства между рядовым европейским и русским читателем, создавая тем самым кульминацию своей статьи: русского национального поэта не любят в собственной стране. Он пишет:

При всем уважении к этому имени, при всей славе его, никем уже больше не оспариваемой, — вокруг него только тесное узкое кольцо поклонников. Одни из них спорят о каждой запятой в его рукописях, о часах, когда он обедал или ложился спать, — и никак не могут говорить. Другие любят Пушкина свободнее и проще. А за этим тесным и не очень многочисленным кругом идет бессчетная толпа «средних читателей», учивших Пушкина в школе, видевших «Онегина» в опере и никогда более не раскрывших его книг, не помнящих подряд даже трех его строчек (там же, с. 73–74).

Здесь критик приводит три категории читателей А. Пушкина, которые актуальны и в наши дни. Творчество поэта хрестоматийно, изучается в школах, его юбилейные и памятные даты широко отмечаются, но все это, с одной стороны, не делает его ближе большинству читателей, а, с другой, насколько необходима такая массовая любовь и понимание? Именно эту задачу и пытается решить Г. Адамович.

В финале статьи, в ее развязке, критик раскрывает свой взгляд на проблему рецепции А. Пушкина. И здесь он справедливо отме-

чает, что «с такой страстью и исключительностью, как Пушкина, не любят из русских писателей больше никого» (там же). Мы полагаем, что эти слова объясняют многочисленные дискуссии о поэте, которые актуальны и для современного литературоведения. Г. Адамович, подытоживая все сказанное им выше, пишет:

Иногда, читая Пушкина, думаешь, что это лучшее из всего, что было написано людьми... нет искусства более чистого, чем пушкинское, и поэтому менее доступного для «непосвященного народа». Что же в нем популяризировать? В этом искусстве все неразложимо, все необъяснимо. Оно не задевает морали, не вызывает к состраданию, не возбуждает жалости. Оно обречено казаться холодным людям, ищущим легких волнений, легких слез или смеха. Но те, кто поняли его, знают, что оно «слаще всех жар сердца утолит» (там же).

Мы считаем, что в этих словах заключено и личное отношение критика к А. Пушкину, и то, что себя он относит к той немногочисленной категории пушкинских читателей, которые способны увидеть и оценить величие его поэтического гения.

Тему восприятия Пушкина русскими и зарубежными читателями продолжает заметка, посвященная статье советского критика Л. Войтоловского «Пушкин и его современники». В начале Г. Адамович возвращается к мысли о том, что пушкинская поэзия доступна не всем:

Аристократическая, холодноватая прелесть Пушкина, навеки недоступное и непонятное «широким кругам» значение поэта. <...> Никакие комментарии, юбилеи и похвальные речи любви к Пушкину не распространяют. Они только могут увеличить число его поклонников по принуждению или безразличию. Но спросите десять средних или ниже средних русских читателей, что они думают о Пушкине. Если они правдивы, то девять из них ответят приблизительно так: «Что же Пушкин! Одни только пустяки, про любовь и тоску, полезного ничего» (там же, с. 383–339).

Далее критик указывает на то, что Л. Войтоловский ставил перед собой задачу реабилитировать А. Пушкина в глазах советского читателя, поэтому его статья «обращена к тем, кто утверждает, что Пушкин устарел и “пролетариату не нужен”» (кн. 1, с. 339). Г. Адамович иронично пишет о том, что «некоторые страницы статьи можно целиком включить в любой курс популярной экономики» (там же, с. 340). Критик высмеивает идею Л. Войтоловского рассмотреть творчество Пушкина «по-марксистски»:

Никто не объяснил связи его произведений с «экономическими факторами». Пушкин сразу станет современен и всякому дорог, если показать, как зорко он предвидел переход от натурального хозяйства к денежному, как он интересовался рабочим вопросом и ненавидел капитал (там же).

На наш взгляд, эта заметка Г. Адамовича фрагментарно раскрывает феномен перелома в советской идеологии, о котором подробно написал современный американский исследователь Д. Платт [Платт]. По мнению ученого, с 1920-х годов проявляются доминирующие принципы сталинизма, которые заключаются в переходе от радикального отрицания прошлого, идеализации нового типа людей к монументальности, созданию культа национальных поэтов, в том числе А. Пушкина, личность и творчество которого, в отличие от Т. Шевченко и Ш. Руставели, приобрели всесоюзное значение. И книга Л. Войтоловского, о которой пишет Г. Адамович, является свидетельством этого процесса.

Наиболее последовательно свои взгляды на природу пушкинского творчества Г. Адамович изложил в публикации «О Пушкине», которая стала ответом на статью В. Ходасевича «Бесы». Обратимся к предыстории этой работы критика. В выпуске «Звена» от 3 апреля 1927 г. была помещена статья Г. Адамовича о поэме Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт» (подробнее рассмотрим ее в третьей главе нашего исследования). В этой публикации критик высказывает мысль, которая вызвала резкое неодобрение В. Ходасевича. Он считает, что Пастернак ушел от пушкинской традиции, поэтому ему

...кажутся чуть-чуть олеографичными пушкинообразные описания природы, чуть-чуть поверхностной пушкинообразная отчетливость в анализе чувств, в ходе мыслей. Некоторая правда в этом его ощущении, на мой взгляд, есть. Кажется, мир действительно сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину. И, кажется, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир. Во всяком случае, теоретически в этом невозможного нет. Пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления. Не надо преувеличивать цену ясности, в которой не вся мировая муть прояснена (кн. 2, с. 105).

В. Ходасевич (очевидно, подразумевающий Г. Адамовича в названии своей публикации «Бесы»), горячо защищая А. Пушкина, подчеркнул: критику следовало бы знать, что гений русской литературы совсем не такой, каким его изображают в учебниках, он сложнее и богаче, чем представляется Г. Адамовичу. Этот резкий выпад вызвал не менее резкий ответ Г. Адамовича — статью «О Пушкине», в которой он категорично лишил его права быть «единоличным» пушкинистом:

Никто не имеет права на роль пушкинского защитника; никто не вправе считать, что он, именно он, Пушкина понял. Может быть, я совершенно не понимаю Пушкина. Но вполне возможно, что не понимает его и В. Ходасевич, сколь бы ни были обширны его познания в области «пушкиноведения». Возражения В. Ходасевича по существу крайне интересны. Однако признать его каким-то особоуполномоченным по пушкинским делам и считать его суждения о Пушкине бесспорными я решительно отказываюсь (там же, с. 109).

В статье Г. Адамович представляет свое видение пушкинского творчества и демонстрирует отношение к нему. Критик считает, что великий поэт не нуждается в комментаторах, которые только обедняют смысл его произведений:

Думая о Пушкине, говоря о нем, ничего, кроме него самого, знать не хочу. <...> Пушкин не так далек от нас, чтобы нуждаться в провод-

никах-комментаторах. Кроме того, он был слишком сильный поэт, чтобы не суметь сказать, что хотел сказать. <...> И Пушкин в таких толкованиях от нас — за миллион верст (кн. 2, с. 109).

Примечательно, что в этой статье Г. Адамович выступает больше поэтом, чем критиком. На наш взгляд, его собственные поэтические убеждения раскрыты в следующей цитате:

Пушкин есть беспримерное чудо. Обладая великим поэтическим даром, он обладал и столь же великим внутренним слухом — в одинаковых размерах. Чудо не столько в величьи пушкинских даров... сколько в этом совпадении пропорций, в соответствии дара внешнего внутреннему, в том, что первого хватило для второго, а второй без остатка уложился в первый. Искусство, по-видимому, обрывается на Пушкине (не во времени, конечно, а в смысле предела возможности). Дальше идут тропинки, топкие, все суживающиеся. Ступит на них кто-нибудь, испугается и закричит: «Назад к Пушкину!» Клич спасительный, достойный всяческого сочувствия. Но тропинки все же остаются, остается их вечная заманчивость (там же, с. 111).

Очевидно, что Г. Адамович, отдавая должное гению русской поэзии, идет именно по суживающимся тропинкам (не случайно в дискуссии с В. Ходасевичем, который считал, что поэтическая молодежь должна следовать классическим образцам, изучать их, критик занимал противоположную точку зрения, призывая к естественности, простоте, индивидуальности поэтического голоса). В заключении статьи критик высказывает мысль о недостигаемости Пушкина для последующего поколения поэтов: «Когда будет написана “история стиля” русской литературы, одиночество Пушкина в потомстве станет всем очевидным» (там же, с. 112).

В дальнейшей своей литературно-критической деятельности Г. Адамович не раз обращался к оценке пушкинского творчества, вызывая неоднозначную реакцию современников. В частности, критик русского зарубежья А. Бем неоднократно вступал в полемику Г. Адамовича с В. Ходасевичем, занимая, как правило, сторону

последнего. В статье «Культ Пушкина и колеблющие треножник» он осудил позицию Г. Адамовича, назвав ее «антипушкинской». В частности, он писал:

Теоретиком... нового антипушкинского движения является Г. Адамович. <...> Уже давно, насколько помню, еще в 1928 г., на страницах покойного «Звена» Г. Адамович сделал вылазку против Пушкина в связи с отзывом о Пастернаке. Но тогда он снабдил свое мнение типичным для него «кажется»... Это «кажется» я хорошо помню по реплике В. Ходасевича в его ответной статье: «если кажется — перекрестись!» Но Г. Адамович предпочел не креститься, а отбросить это «кажется». И вот... он ведет свой подкоп против Пушкина [Бем, с. 335–336].

Таким образом, мы изучили интерпретацию Г. Адамовичем произведений А. Пушкина [Ли Ялинь, 2017а]. Его литературно-критические статьи дают возможность увидеть пушкинские традиции в стихотворениях Ф. Тютчева и литературе Серебряного века. Г. Адамович подчеркнул отсутствие интереса у большинства современных читателей к наследию великого поэта, поскольку обыватель не находит в них ни драматизма, ни замысловатости.

2.2. Г. Адамович о Лермонтове

Исследования русского зарубежья о М. Лермонтове составили значительную часть лермонтоведения XX века. В работах о поэте поднимались вопросы, связанные и с его биографией (в частности, с дуэлью), и с творчеством (исследовалась история создания произведений, изучались творческие связи лермонтовской поэзии с русской и западноевропейской культурой, философией, живописью и литературой, рассматривались лермонтовские традиции в творчестве русского зарубежья, анализировались религиозные образы и мотивы). О М. Лермонтове неоднократно писали Г. Адамович, Ю. Анненков, П. Бицилли, А. Бем, Б. Зайцев, Вяч. Иванов, В. Зеньковский, И. Лукаш, К. Мочульский, А. Ремизов, П. Струве, В. Хо-

дасевич, Ю. Фельзен и другие. Современная антология «Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: из наследия первой эмиграции» (составитель М. Филин) включает стихотворения и статьи о поэте и дает представление о рецепции Лермонтова в русском зарубежье [Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции]. Исследователи считают, что наличие лермонтовских мотивов в поэзии первой волны эмиграции обусловлено наличием в его лирике эмоциональных составляющих, передающих чувства изгнанника, который испытывает горечь и тоску по утраченному Отечеству, остро ощущает потерю дома, мыслями, воспоминаниями постоянно стремится вернуться в прошлое. Наследие М. Лермонтова притягивало еще и предвидением трагедии России, участниками которой помимо своей воли оказались эмигранты.

Г. Адамович неоднократно обращался к интерпретации творчества М. Лермонтова, давал оценку его произведениям, рассматривал лермонтовские мотивы в произведениях современных ему авторов [Ли Ялинь, 2017a]. Как правило, его статьи о Лермонтове демонстрируют и близость критику произведений великого поэта, и эмоциональное, личное отношение к нему. Примером такого прочтения может быть статья «Тайна Лермонтова» (1924). Г. Адамович приводит свое впечатление о лермонтовских строках «Выхожу один я на дорогу»:

Во всей русской поэзии нет ничего сколько-нибудь сравнимого с этими строками по глубокой торжественности их, по глубокому их совершенству, по сиянию, которое они излучают. Нет ничего сколько-нибудь похожего. Вторая строфа этого стихотворения все так же хороша... и строки «Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел...» упоительны (кн. 1, с. 124).

По нашему мнению, в этих строках раскрывается глубоко личностное отношение Г. Адамовича не только к М. Лермонтову, но и к поэзии вообще. Здесь он предстает как читатель, критик и поэт, умеющий каждый раз с новой силой удивляться совершенным строкам. Свои впечатления, а точнее, ощущения от этого

стихотворения он называет «тайной Лермонтова», подчеркивая, что «только один он и взял эти ноты ни с чем не сравнимой чистоты и прелести, никому, кроме него, не доступные. В порывистом и неровном полете он залетал туда, где никто, кроме него, не был» (кн. 1, с. 125).

Далее в статье автор с горечью (не случайно каждое предложение заканчивается восклицательным знаком) отмечает, что в эпоху Серебряного века среди поэтов существовало противопоставление А. Пушкина и М. Лермонтова (причем не в пользу последнего), которое является свидетельством неблагодарности к памяти поэта:

Кто только его не развенчивал! В чем его не упрекали! Не только указывали на его очевидные и явные недостатки, но брали под сомнение самую его творческую сущность. Пушкинский канон ясного, твердого, мужского, «солнечного» отношения к жизни казался единственным. Лермонтов рядом с ним был провинциален, старомоден и чуть-чуть смешон со своей меланхолией. Но какими жалкими и суетными кажутся эти смены литературных вкусов и взглядов, эти прихоти случайных мнений, когда вдруг услышишь издалека, из какой-то таинственной глубины, «пение» Лермонтова (там же).

Критик упрекает современников в неблагодарном отношении к творческому наследию М. Лермонтова. На наш взгляд, безоговорочно с этим согласиться нельзя. Достаточно вспомнить, что в многочисленных статьях, художественных произведениях, дневниках и мемуарах авторы Серебряного века, как правило, давали его поэтическому наследию высокую оценку («Сквозь строй» К. Бальмонта, «О теургии», «Священные цвета», «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белого, «Жизнь Арсеньева», дневники, воспоминания, письма И. Бунина, «Письма о русской поэзии», «Читатель», «Переводы стихотворные» Н. Гумилева, «Тамара и Демон» В. Маяковского, «Сестра моя — жизнь. Лето 1917 года» Б. Пастернака, «О расширении пределов русской словесности» В. Хлебникова и др.). Обратим внимание, что последнее предложение статьи Г. Адамовича, имеющее иную эмоциональную коннотацию, демонстрирует мироощу-

щение автора-эмигранта, который, как и многие его современники, ощутил насущную необходимость в русской классике и прочитал ее произведения будто бы в первый раз.

Нужно отметить, что Г. Адамович не всегда принимает произведения М. Лермонтова безоговорочно. Так, в статье, посвященной книге эмигранта, филолога, историка, литературного критика П. Бицилли «Этюды о русской поэзии», Г. Адамович, отмечая уникальное, точное восприятие поэзии и безошибочные оценки автора книги, подчеркивает:

Он по инерции включает в число лучших лермонтовских созданий явно слабое «Когда волнуется желтеющая нива». Он с безграничным восхищением цитирует всю «Молитву» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»). Для меня почти очевидно: строя для ангелоподобного поэта историко-литературную схему, проф. Бицилли потерял чувство реального. Конечно, о вкусах не спорят. Но можно было бы показать, пользуясь методами самого проф. Бицилли, что и «Молитва», и «Нива» принадлежат как раз к тем стихотворениям Лермонтова, которых будто даже и не коснулся его гений (кн. 1, с. 385).

В ряде работ Г. Адамовича присутствует сравнительная интерпретация А. Пушкина и М. Лермонтова. В частности, в уже рассмотренной нами статье о книге П. Бицилли «Этюды о русской поэзии» он называет правильной мысль о том, что «в нашей поэзии Пушкин обращен лицом в прошлое, а Лермонтов смотрит вперед. Лермонтов внес напряжение в нашу поэзию, он заразил ее “темнотой и вялостью” романтизма, он разрушил то, что невозможно было продолжать как нечто вполне совершенное» (кн. 2, с. 384). Критик соглашается этой точкой зрения и поддерживает ее. Несколько лет спустя, говоря о сборнике стихотворений Н. Оцуа «В дыму», он рассуждает о том, каковы положительные и отрицательные стороны книг, в которых присутствует единственная магистральная тема, мотив, идея, и приходит к выводу, что «однострунность есть вместе с тем и признак сравнительной творческой бедности, как беден однострунный Лермонтов по сравнению с беспечно-разно-

образным Пушкиным» (кн. 2, с. 15). Здесь критик явно показывает превосходство одного классика над другим, однако позже в статье «О Пушкине» он словно бы уравнивает значение гениев русской литературы:

Бедный риторический Лермонтов со всеми своими бесчисленными промахами о чем-то помнил, чего не знал Пушкин. Не говорите: знал, но мудро молчал; улыбнулся там, где другой вздохнул. Нет, не знал. Только потому и удалось его «совершенство», никому другому всецело не удавшееся. Лермонтову по природе совершенство недоступно. Какие слова нашел бы он для «звуков небес»? Нет этих слов на человеческом языке. «Где-то», «что-то», «когда-то», «когда-нибудь» (там же, с. 209).

Эти примеры свидетельствуют о тенденции в среде русского зарубежья сравнивать и противопоставлять творчество А. Пушкина и М. Лермонтова. Н. Летаева справедливо указывает на то, что «противостояние Пушкина и Лермонтова не означало умаление первого и возвеличивание последнего. Речь шла не столько о споре о “национальном поэте”, о создании “новой литературной карты”, сколько о вытеснении пушкинской парадигмы художественности в русской литературе, в частности в литературе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции. <...> Лермонтов не только был близок “незамеченному поколению” по мироощущению, комплексу мотивов, поэтике, но и служил своеобразным оправданием, ключом к пониманию творчества младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции» [Летаева, с. 45].

Таким образом, в интерпретации Г. Адамовича творчество М. Лермонтова в первую очередь свидетельствует о его личностном отношении к произведениям поэта и об их духовной близости.

Одной из главных миссий русского зарубежья стало сохранение классической культуры, традиций, поскольку именно XIX столетие в сознании первой волны эмиграции олицетворяло собою возможность будущего возрождения утраченной России. Личности и твор-

чество А. Пушкина и М. Лермонтова составляют неотъемлемую часть наследия русского зарубежья: великие поэты вдохновляли, давали веру в возможность возвращения на родину. Представителями русского зарубежья было опубликовано множество работ, затрагивающих различные проблемы творчества поэтов XIX столетия.

Мы рассмотрели интерпретацию Г. Адамовичем произведений А. Пушкина. В своих литературно-критических статьях автор обращает внимание на пушкинские традиции в произведениях Ф. Тютчева и современных ему поэтов Серебряного века. Г. Адамович справедливо указывает на то, что большинству иностранных читателей творчество А. Пушкина неинтересно, поскольку лишено драматизма Ф. Достоевского. Вместе с тем и русские читатели в основной своей массе не понимают, в чем величие поэта. Себя критик относит к меньшинству, которое любит и глубоко постигает пушкинскую лирику. Важно, что Г. Адамович обратил внимание на изменение отношения к А. Пушкину в Советской России: от полного неприятия до прочтения сквозь призму марксистской идеологии. Его размышления об этом процессе во многом созвучны современным западным исследованиям.

Интерпретация Г. Адамовичем творчества М. Лермонтова на страницах парижского еженедельника «Звено», с одной стороны, отражает индивидуально-личностное отношение критика к произведениям поэта, демонстрирует духовную, мировоззренческую близость классику XIX века. С другой стороны, в целом ряде статей он, как и многие современные ему исследователи, сопоставляет творчество А. Пушкина и М. Лермонтова, и это, по-нашему мнению, является свидетельством доминантных тенденций литературоведения первой трети XX столетия.

Глава 3

КРИТИЧЕСКИЕ СУЖДЕНИЯ Г. АДАМОВИЧА О СОВРЕМЕННОКАХ В СВЕТЕ ЭСТЕТИКИ И АКЦИОЛОГИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

3.1. Г. Адамович о творчестве И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилева

Начало литературно-критической деятельности Г. Адамовича связано с эпохой Серебряного века. Творчество И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилева, безусловно, повлияло на его произведения (этой проблеме мы уделили внимание в статьях [Ли Ялинь, 2016а; Ли Ялинь, 2016d; Ли Ялинь, 2017b]).

Многие поэты Серебряного века считали Иннокентия Анненского своим учителем. Достаточно вспомнить, что близкий Г. Адамовичу Н. Гумилев непосредственно учился у него, поскольку окончил Николаевскую Царскосельскую гимназию, директором которой в то время был И. Анненский. А. Ахматова также считала себя его ученицей, в разговоре с Л. Чуковской она говорила:

Убедена, что Анненский должен занять в нашей поэзии такое же почетное место, как Баратынский, Тютчев и Фет. <...> Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилева, что они ему подражали, — нет, о подражании не может идти речи. Но названные поэты уже содержались в Анненском [Чуковская, с. 257].

И. Анненский был близок и Г. Адамовичу, который создал «культ Анненского среди молодых поэтов эмиграции» (кн. 1, с. 487). По мнению О. Коростелева, стилистика «Литературных бесед» Г. Адамовича

«заставляет вспомнить критическую прозу И. Анненского, Розанова и Блока». С. Маковский как-то заметил:

У Анненского на все — свой взгляд, ни для кого не обязательный, конечно, но всегда искушающий новым глубочайшим смыслом, каким бы неожиданным и надуманным он ни казался на первое впечатление. То же можно было бы сказать и об Адамовиче. Когда он о ком-нибудь говорит, важна не оценка, которая может быть и не очень объективной, важно, что он часто говорит такие вещи, которых, кроме него, не сказал бы никто (цит. по: кн. 1, с. 19).

За годы своей литературно-критической деятельности в период эмиграции Г. Адамович, помимо частых отсылок к творческому наследию И. Анненского в различных, непосредственно не относящихся к поэту-символисту рецензиях, написал несколько фундаментальных работ о нем, в частности, статью «Иннокентий Анненский», опубликованную в июльском номере парижского «Звена» в 1924 году. Она стала первой публикацией о поэте в эмиграции.

Статью Г. Адамович начинает с описания похорон поэта: «Пятнадцать лет тому назад, хмурым, пронзительно-холодным осенним утром в Царском Селе хоронили Иннокентия Анненского» (кн. 1, с. 75). На наш взгляд, уже первое предложение статьи настраивает читателя на определенное восприятие поэзии И. Анненского, которому, безусловно, близки меланхолические, грустные настроения. Критик подчеркивает, что в журнале «Аполлон» молодые петербургские поэты «к нему прислушивались и его ценили», несмотря на то, что «были удивлены и захвачены его странной, надменно-замкнутой, почти таинственной личностью, его причудливым разговором» (там же). По мнению Г. Адамовича, сборник «Тихие песни» никто не читал, поскольку он вышел в те годы, когда «столько выходило новых сборников, и все эти стихи были так крикливы и, казалось, так необыкновенны, что книга Анненского прошла незамеченной» (там же). Но посмертное издание сборника стихов И. Анненского «Кипарисовый ларец» полностью изменило представление о нем.

Это одна из драгоценных книг нашей литературы. Не получив до сих пор настоящей большой известности, «Кипарисовый ларец» тем дороже стал для тех, кто его прочел и понял. Для этого узкого круга Анненский уже не был талантливым и чудаковатым поэтом-дилетантом, каким его считали при жизни. Все молчаливо, но с глубоким убеждением согласились, что после Тютчева у нас не было ничего прекраснее и значительнее. Любимейшие из русских символистов, Сологуб и Блок, как-то померкли перед ним, уступили ему первое место (кн. 1, с. 76).

Эти слова о последней книге И. Анненского перекликаются с точкой зрения многих поэтов, впоследствии считавших себя его учениками, в частности, А. Ахматова в «Записных книжках» писала: «Величайшим событием считаю выход “Кипарисового ларца”, который я прочла еще в корректуре в брюлловском зале Русского музея» [Записные книжки Анны Ахматовой, с. 79]. Важно отметить, что этот сборник стал отправной точкой для переосмысления А. Ахматовой творческих задач, не случайно поэтесса писала, что благодаря книге она «что-то поняла в поэзии». Обратим внимание, что Г. Адамович ставит И. Анненского в один ряд с Ф. Тютчевым и считает его выше А. Блока и Ф. Сологуба, то есть отдает ему первое место среди русских символистов. И эта оценка не раз прозвучит в других его работах.

Критик передает свои впечатления от «Кипарисового ларца», признаваясь, что, «даже зная наизусть почти всю книгу, нельзя без волнения перелистать ее» (кн. 1, с. 76). Стихотворения И. Анненского стали отражением долгого одиночества поэта, которое рождает палитру разных чувств: «скрытая гордость, надежды, обида на жизнь, любовь, не нашедшие выхода» (там же). Одиночество проявилось и «в своеобразии манеры, и в некоторой старомодности техники, очень сложной и богатой, но иногда примитивно-ошибочной со школьной точки зрения» (там же). Поэт, по мнению критика, был настоящим выразителем эпохи декаданса:

Одиноким и независимым, он был ее истинным сыном, и в нем была органической та «усталость», которая для других поэтов была лишь литературной позой, случайной и заимствованной (там же, с. 77).

Эту связь с декадансом критик определяет как «общеευропейские ноты» поэзии И. Анненского, подчеркивая, что в его стихотворениях живет и Россия «с Чеховым и с смутными русскими предчувствиями того времени» (кн. 1, с. 76).

Г. Адамович считает, что «чувство неудержимой жалости к людям, почти гоголевские образы человеческой нищеты и убожеств» делают творчество поэта-символиста неповторимым, поскольку, соединяя декадентский эстетизм, любовь к Античности и сочувствие к людям, он сумел избежать художественных излишеств. Он отмечает:

Анненский любил слово сердце: у него оно разрывалось от «ужаса и жалости» при виде жизни, и это дало тон всей его поэзии. Но как настоящий художник Анненский был душевно-целомудрен, стыдлив и скуп. Его стихи не превратились в сплошной плач, в музыку Чайковского. Прелесть его поэзии в сдержанности (там же, с. 77).

Эти слова о сдержанности поэзии И. Анненского не случайны: отдавая дань уважения поэту-символисту, критик отмечает те черты его поэтики, которые были близки поэзии «парижской ноты» Г. Адамовича.

Поэтому закономерна и вторая доминанта творчества И. Анненского — безнадежность (о ней писал и Б. Поплавский: «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная» [Поплавский]).

Никакое просветление не было ведомо Анненскому. Кажется, он ни во что не верил и ничего не ждал. Но тем пристальнее вглядывался он в мир, тем яснее различал в нем мельчайшие его черты (кн. 1, с. 77).

Таким образом, в первой эмигрантской статье об И. Анненском Г. Адамович стремится привлечь современного читателя к его творчеству и подчеркивает те черты поэтики символиста, которые близки и ему самому и которые в дальнейшем стали определяющими для созданной им поэзии «парижской ноты». По нашему мнению,

статью И. Анненского «Что такое поэзия?» можно рассматривать в качестве программной для художественной системы стихотворений Г. Адамовича и его молодых последователей:

Поэзия ищет точных символов для ощущений, т. е. реального субстрата жизни и для настроений, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию [Анненский, 1979, с. 206].

Г. Адамович не только оценивает поэзию И. Анненского, для него важно обратить внимание читателя на творческую лабораторию поэта, показать, каким образом создавалось произведение, которое он высоко оценивает. В статье «Вечер Цеха поэтов» он приводит историю создания «Баллады» И. Анненского, о которой ему рассказал другой ученик поэта Н. Гумилев:

Анненский, написав свою знаменитую «Балладу» — одно из самых пронзительных и «безнадежных» своих стихотворений, — долго над ней мучился, долго был неудовлетворен. Ему казалось, что «что-то в ней не вышло». Он без конца перечитывал стихи, они ему не нравились. Однажды, встретив Гумилева, Анненский прочел ему измененную «Балладу» и сказал:

— Кажется, теперь хорошо...

Гумилев с удивлением услышал, что во второй и последней строфе уничтожены рифмы. Только в этом и заключались поправки Анненского. Но именно они и дали «Балладе» ее тон. <...> Вторая строфа «леденит» душу (кн. 1, с. 411–412).

Таким образом, обращаясь к этой истории (как пишет Г. Адамович, «удивительному случаю»), и здесь для определения авторского отношения важно слово «удивительный»), критик показывает, что для Анненского была характерна работа над словом, мучительные поиски формы, а это именно та позиция, которая была близка самому Г. Адамовичу, продолжателю гумилевских «поэтических цехов».

Г. Адамович во многих рецензиях упоминает имя И. Анненского, показывая таким образом собственные литературные пристрастия и способствуя популяризации его творчества. Критик и сам осознавал это, не случайно, рассматривая поэзию Н. Ушакова, он иронично ответил тем, кто упрекали его в излишнем обращении к имени поэта-символиста:

Мне недавно пришлось слышать упрек, будто я влияние Анненского вижу везде и всюду и вообще переоцениваю его значение. Думаю, что упрек этот — несправедливый. Медленно и верно Анненский овладевает сознанием русских поэтов. Не замеченный современниками, он воскресает для потомков. Говорят: Анненский — отравя. Ничего! Сладкой водичкой поэзия никогда не была, а от яда она еще никогда не умирала (кн. 2, с. 280).

В этом пассаже Г. Адамович признает свое намеренное стремление обратить внимание и читателей, и поэтов к творческому наследию И. Анненского. Это благородное стремление, на наш взгляд, принесло свои положительные плоды: не оцененный при жизни, он получил заслуженное признание после смерти, его книги переиздаются, о нем пишут научные исследования, и все это результат усилий его учеников, соратников, среди которых был и Г. Адамович.

Поэтому не случайно имя И. Анненского стало для Г. Адамовича определяющим в истории литературы Серебряного века. Его творчество, наряду с произведениями других признанных авторитетов этого периода, составило картину поэзии начала XX столетия:

В русской поэзии был недавно героический период: Брюсов, Анненский, Гиппиус, Сологуб и еще несколько поэтов. Называйте этот период декадентским или эстетическим — как угодно. Но это был период высокого подъема. Подлинно, в эти годы в искусстве мелькнули берега какой-то новой Америки. Нельзя безнаказанно забыть все это, ликвидировать (кн. 1, с. 352).

Обратим внимание, что здесь критик, ставя имя неоцененного поэта в один ряд с авторитетами символизма, настойчиво определяет и его место среди них. В другой статье он, с горечью констатируя уход из жизни столпов Серебряного века и завершение расцвета русской поэзии, тоже называет И. Анненского, причем отводит ему первое место:

И вот Брюсов умер. Умолк другой «соратник», Вячеслав Иванов. Умер Врубель. Умер Скрябин. Умер Блок, Адонис русского символизма, искупительная жертва его, его «краса и очарование», по слову Анненского. Умер сам Анненский, «поэт в поэтах первый» (кн. 2, с. 167).

Эта точка зрения Г. Адамовича актуальна и сегодня: «Анненский завершил символизм как литературное течение, — считают современные литературоведы. — Именно сразу после его смерти обозначился кризис символизма. “Фамиру” Анненского можно прочесть... как предсказание судеб всего направления: задача его оказалась невыполнимой, пытаясь достичь высшей реальности, символисты ослепили себя» [Басинский, Федякин, с. 188].

В других статьях критик также проводит параллели с творчеством И. Анненского. Так, он видит следы влияния поэта-символиста в стихотворениях Б. Божнева, подчеркивая это только одним предложением: «Вячеслав Иванов назвал, кажется, последователей Анненского “скупыми нищими” жизни. Эти слова применимы к Божневу» (кн. 1, с. 166). Здесь критик демонстрирует не только понимание творчества поэта-символиста, но и знание его рецепции другими, а это, на наш взгляд, свидетельствует о том особенном отношении к И. Анненскому, о котором говорили современники Г. Адамовича. Статья об О. Мандельштаме 1925 года — еще один пример привлечения имени И. Анненского для оценки творчества. Критик сопоставляет поэзию О. Мандельштама со стихотворениями его современников и подчеркивает: «Блок непосредственней и мягче его, у Анненского больше горечи, остроты и иронии, Ахматова проще и человечней» (там же, с. 230).

Таким образом, творческое наследие И. Анненского было для Г. Адамовича важным, он многое усвоил из его поэтического опыта, стихотворения поэта стали несомненным ориентиром и для «парижской ноты». Все это нашло свое отражение в критических оценках Г. Адамовича.

В 1925 году, через четыре года после смерти Александра Блока, Г. Адамович написал большую статью о нем. Критик отметил, что время без А. Блока ничего не изменило в русской литературе, потому что не нашлось равного ему поэта:

Мы по-прежнему называем Блока первым... если совершенно невозможно указать второго и третьего в искусстве, то первый обыкновенно называется сам собою по общему молчаливому уговору. На первом сходятся знатоки и невежды (кн. 2, с. 274).

Г. Адамович считает, что если сравнивать «старшее» и «младшее» поколения поэтов, то «многие строфы Сологуба... для А. Блока недоступны. Он “чище”, он “выше”. Но Сологуб ютится где-то в закоулках поэзии, в темном логовище, а А. Блок стоит на ее большой дороге. Сейчас эта дорога пуста» (там же).

А. Блок не мог пройти мимо событий современности.

Сологуб мог, например, пробрызгать революцию, отвернуться, не заметив ее в угоду своей «мечты». А. Блок должен был отнестись к ней со всей доступной человеку страстью, потому что А. Блок был «национальным» поэтом (там же).

Это определение «национальный поэт» подразумевает умение А. Блока выразить дух своего времени. Критик, говоря о значении блоковского наследия, считает, что поэт, как и Ф. Шиллер, Дж. Байрон, В. Пюго, тоже умел

...слушать и уловить «музыку времени». В стихах А. Блока всегда есть привкус эпохи: 1905 год, потом предвоенное затишье, потом революция,

те октябрьские ночи, тон которых так волшебным образом передан в «Двенадцати». Блоковские стихи никогда не бывают «вне времени и пространства». Нам, его современникам, они кажутся кусками, обломками нашей жизни, и поэтому мы к ним пристрастны, мы в них «влюблены» (кн. 2, с. 275).

Если современникам прочесть строки из «Незнакомки», то они вызовут множество ассоциаций, которые читатели и сами не смогут объяснить.

Г. Адамович рассматривает творчество того или иного автора в контексте эпохи, в сопоставлении с другими писателями. В работе о А. Блоке автор проводит параллель с С. Надсоном и А. Чеховым, которые, считает критик, жили в «тоскливом безвременьи». И в этот период А. Блок — «великий, величайший поэт человеческой скуки, самый беспросветный, не сравнимый с Надсоном или Чеховым, потому что у Надсона были спасительные “идеалы”, Чехов думал, что если сейчас все очень скверно, то через триста лет все будет очень хорошо!». По мнению критика, «скука — единственная поющая струна его лиры» (там же). Для того чтобы понять это, достаточно сравнить стихотворения «Скифы» и «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека». Второе —

...удивительное восьмистишие, едва ли не «высшая точка» в творчестве А. Блока. Но эти темы ему всегда и сразу дают вдохновение. Озираясь вокруг, он не видит ничего. Ничего не ждет — разве только смерти? — не вспоминает, ни на что не надеется. Но ведь всякое чувство, доведенное до крайних пределов, может стать великой художественной темой: даже и скука. А. Блок доказал это (там же, с. 277).

Убеждение критика в том, что скука, тоска — центральная тема блоковской лирики, обнаруживается и в других статьях. Он пишет в статье о М. Волошине:

Я не поклонник А. Блока. Но мне вспоминаются его Куликовские стихи, тоже все в намеках на современность. Какой в них был величавый, замедленный ход и подлинная степная беспредельная волжская тоска (там же).

Завершается статья размышлениями о драматическом искусстве А. Блока. Первые пьесы поэта были написаны под влиянием М. Метерлинка, настоящим успехом стала «Песня Судьбы», которая, считает критик, «полна высокого лирического напряжения, но загадочность и условность образов превращают ее в ребус» (кн. 1, с. 278). В дальнейшем исследователи не раз указывали на творческие связи драматургии М. Метерлинка и А. Блока [Зингерман; Иванова О. М.; Родина].

Г. Адамович считает, что пьесы А. Блока предназначены для чтения, они несценичны, он вспоминает постановку Вс. Мейерхольдом «Балаганчика» и «Незнакомки» и впечатление, которое она произвела на А. Блока:

Это было ужасно. Лучшее, что есть в этих пьесах — стихи, — погибло в «выразительном» чтении актеров. <...> А. Блок, стоя в проходе, смотрел на представление молчаливо, сурово и печально, как смотрят на похороны (там же, с. 279).

Эти слова Г. Адамовича совпадают с большинством рецензий о мейерхольдовской постановке «Балаганчика». Так, фельетонист, переводчик и театральный критик В. Азов иронично отметил, что зрители в своем восприятии пьесы разделились на две неравные группы, причем большая часть встретила спектакль восторженно, очевидно, лишь потому, что желала быть «одураченной»:

«Балаганчик» был встречен ропотом немногих, смеющих свое суждение иметь, и демонстративными восторгами многих, защищающих свое право быть одураченными. Люди любят, чтобы их дурачили [Азов, с. 90].

Комментаторы и составители антологии «Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918», обобщая отклики на постановку «Балаганчика», пишут о том, что Блок «оценил адекватность мейерхольдовского спектакля собственным замыслом и посвятил “Балаганчик” (в последующем издании в сборнике лирических драм)

Мейерхольду» [Мейерхольд в русской театральной критике, с. 434]. Это указание противоречит оценке Г. Адамовича и свидетельствует о том, что критик, следуя мнению большинства, отрицательно оценил спектакль и считал, что и Блок не принял мейерхольдовскую трактовку своего произведения. «Пресса на “Балаганчик” почти сплошь состояла из отрицательных отзывов, — отмечают исследователи творчества режиссера. — Впоследствии спектакль Мейерхольда был признан шедевром. Сам Мейерхольд считал: “Первый толчок к определению путей моего искусства дан был счастливой выдумкой планов к чудесному ‘Балаганчику’ А. Блока”» [Там же]. Очевидно, что новаторство режиссера заключалось в вовлечении зрителя в процесс создания спектакля. «Здесь впервые в режиссерской практике был применен прием театра в театре, который дал понять зрителю, что “все в театре есть искусство”. Разоблачение сценической иллюзии открыло новый способ включения сценического пространства в действие: игровая площадка подчинялась поэтическому смыслу спектакля. В “Балаганчике” была разрушена “четвертая стена” между сценой и залом: действие перебрасывалось через линию рампы, — зритель вслед за автором, актером и режиссером стал четвертым творцом в театре Мейерхольда» [Там же, с. 434–435].

Оценка Г. Адамовичем блоковской лирики встречается в статьях о других авторах, которые, как он считает, находятся под влиянием поэта-символиста. Так, говоря об ученической книге В. Диксона «Ступени», критик подчеркивает, что «от А. Блока у него текучесть стиха и та “весенняя” молодая безотчетная умиленность, которая была в “Нечаянной радости”» (кн. 1, с. 165). В другой статье он пишет, что главная черта творчества Б. Зайцева — «отрицание ремесленной стороны литературы, пренебрежение ею. Нет человека, который был бы меньше “литератором”. Если искать родственные ему имена, надо вспомнить Р. Рильке и А. Блока первого периода, когда он писал еще стихи о Прекрасной Даме» (там же, с. 127).

Поднятый здесь вопрос о ремесленничестве в литературе был обусловлен взглядами Г. Адамовича, который, считая себя учеником Н. Гумилева, относился, как и его учитель, к литературе как к мас-

терству. Известное противостояние Н. Гумилева и А. Блока среди прочих причин было связано и с разногласием в данном вопросе. А. Блок считал, что невозможно научиться писать стихотворения, Н. Гумилев же имел противоположную точку зрения, тщательно работал над словом, учился сам и учил других, всегда был окружен учениками. Наиболее полно позиция А. Блока по этому вопросу изложена в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921), которая спустя почти восемь лет после появления акмеистов стала резким откликом на их манифесты. Причины выхода этой публикации многообразны, и современники по-своему восприняли ее. С. Маковский, например, считал, что Блок «защищал прежде всего себя, свою личную правду. Балованный успехом, он жестоко страдал, чувствуя, что от него ускользает “первенство” среди поэтов младшего поколения» [Маковский, 2000b, с. 166]. В статье А. Блок не только оспаривает главные положения манифеста Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», но также полемизирует с его точкой зрения о том, что «поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов» (статья «Анатомия стихотворения») [Гумилев, т. 3, с. 25].

Подобное отношение к поэтическому творчеству как к мастерству, характерное и для Н. Гумилева, и для его учеников, среди которых, как отмечалось, был также Г. Адамович, вызывает резкий протест А. Блока:

До сих пор мы думали совершенно иначе, что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум», и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда — менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилева [Блок, т. 5, с. 428].

Для А. Блока акмеистское понимание поэтического мастерства настолько неприемлемо, что в финале статьи он называет их произведения бездушными:

Н. Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездумных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу [Блок, т. 5, с. 450].

Эта позиция была известна Г. Адамовичу, поэтому не случайно в статьях о А. Блоке критик неоднократно высказывал мысли, отражавшие его акмеистический взгляд на художественное творчество, приверженность так называемому ремесленничеству. В частности, об этом свидетельствует его работа «О стилистике А. Блока» (1927). Поводом для написания этой статьи стало читательское письмо в редакцию «Звена», в котором автор подверг критике слова Г. Адамовича о том, что

...даже Блок, несмотря на свой несравненный лирический гений, вероятно, окажется непонятым через два-три десятка лет, устареет и обветшает. У Блока девяносто процентов условных, приблизительных, плохо найденных и не на месте поставленных слов. Современников это волновало и даже дарило их «новым трепетом». Потомки могут оказаться трезвее и требовательнее (из статьи «Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака, 1927) (кн. 2, с. 197–198).

Иронические замечания читателя о литературном вкусе Г. Адамовича и просьба: «Не разъясните ли вы свои утверждения на примере и не укажете ли, что именно Вашему капризному вкусу у А. Блока не понравилось?» (там же, с. 238) — стали поводом для размышления критика о блоковской стилистике. В качестве иллюстрации своих взглядов автор выбрал стихотворение А. Блока «Все на земле умрет — и мать, и младость», которое позволило ему доказать свою точку зрения о недолговечности блоковской поэзии. В начале разбора Г. Адамович подчеркивает: «стихи эти, на мой слух, почти гениальные, полные глубокой и пленительной музыки. При всех недостатках они

все-таки ценнее тысячи стихотворений гладких» (кн. 2, с. 239). По его мнению, первые три строки безупречны, однако «дальше начинается нечто странное, неблагополучное. Вся средняя строфа нелепа в полном смысле слова» (там же, с. 239–240). Критике подвергаются такие строки стихотворения А. Блока: «Бери свой челн, плыви на дальний полюс, / В стенах из льда, и тихо забывай, / Как там любили, гибли и боролись, / И забывай страстей бывалый край». И далее Г. Адамович отстаивает именно акмеистический взгляд на художественное творчество, говоря о необходимости ясности в поэзии, а если такой ясности нет, то существует некий ее предел, после которого не стоит продолжать стихотворение, поскольку пустота неизбежно заполняется «словами пухлыми, вялыми, ничего не значащими» (там же, с. 240), что, по его мнению, мы и видим у А. Блока. Недоумение критика вызывают образы челна и полюса («придумывает какой-то челн, плывет на какой-то полюс»), ведь читателю ясно, что эти образы — вымысел, «их в действительности не существует и существовать не может... они выражают нечто иное, и ... это “нечто” поэту не удалось назвать его настоящим именем и названием» (там же).

Это замечание критика отсылает нас к статье Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», в которой высказана мысль о неприятии акмеистами непознаваемого: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеи» [Гумилев, т. 3, с. 19]. Слова Г. Адамовича о ясности, однозначности художественного образа также созвучны манифесту Н. Гумилева:

Образ должен быть логичен и понятен в своем значении дословном. Образ должен быть «забронирован» от обвинений в абсурдности. Слово прежде всего должно значить то, что оно действительно значит, а не то, чем поэту хочется его значение заменить (кн. 2, с. 241).

Сравним в статье Н. Гумилева:

Высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих

способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления» [Гумилев, т. 3, с. 17].

Таким образом, эти мысли критика, так же как и отмеченное ранее его отношение к поэтическому мастерству, иллюстрируют его приверженность акмеизму. Он иронично спрашивает: «Почему полюс и челн, а не какие-либо другие образы, раз они ничего реального не означают, раз это — слова ничего не определяющие?» И с такой же эмоциональной коннотацией отвечает: «Если все на земле умирает, жена изменяет, друг покидает — это все же не дает никаких оснований отправляться в челне на северный полюс» (кн. 2, с. 241).

Г. Адамович, завершая разбор стихотворения, отмечает, что неясность образов искажает смысл стихотворения, и от него остается «только музыка — но одной музыки для поэзии мало» (там же). И если современный ему читатель еще в состоянии понять смысл стихотворения, то нет никаких оснований полагать, что будущее поколение обратит на произведение внимание, которое «может вызвать лишь величайшее недоумение, — или скуку, как давно разгаданный ребус» (там же, с. 242). Поэтому, считает он, поэзия А. Блока недолговечна.

Мы полагаем, что эта статья, как и другие, в которых упоминается творчество поэта-символиста, делают Г. Адамовича участником необъявленной дискуссии между А. Блоком и Н. Гумилевым, в которой критик, безусловно, выступает на стороне последнего. О. Верник, обобщив причины разногласий поэтов, справедливо резюмирует: «Туманность поэзии А. Блока и точность, ясность Н. Гумилева; автор “Двенадцати”, левый эсер А. Блок — и монархист, белый офицер Н. Гумилев; А. Блок, ненавидевший войну, и Н. Гумилев, ставший добровольцем; А. Блок, ожидавший “прекрасную неизбежность” революции, и Н. Гумилев, видевший в революции зло и насилие; А. Блок, шедший за вдохновением, презирающий

литературное мастерство, и Н. Гумилев, создавший Цех поэтов и считавший поэзию ремеслом. Эта цепочка противопоставлений может быть продолжена до бесконечности. <...> Но известно также, что Н. Гумилев всегда высоко ценил поэзию А. Блока, хорошо понимая его значение для литературы, и А. Блок так же высоко ценил поэзию Н. Гумилева» [Верник, 2007, с. 118–119].

Г. Адамович понимал, что причины разногласий поэтов кроются исключительно в эстетической области. Поэтому не случайно в рецензии на книгу А. Цинговатова о А. Блоке он стремится отстоять справедливость и доказывает объективное отношение к нему Н. Гумилева. Поводом к этому стали слова А. Цинговатова о том, что среди людей, отвернувшихся от А. Блока после выхода поэмы «Двенадцать», был и Н. Гумилев. Г. Адамович категорически опровергает это:

Гумилев сразу, с первого дня приветствовал «Двенадцать», восхищался поэмой и считал ее лучшей вещью Блока. А уж о том, что Гумилев не подал Блоку руки, никогда, ни при каких обстоятельствах не могло быть и речи. Для Гумилева выше политики, выше патриотизма, даже, может быть, выше религии была поэзия, не обособленная от них, а их в себе вмещающая и своей ценностью их отдельные заблуждения искупающая. В «Двенадцати» для Гумилева заблуждения или ошибки не было. Но если бы он заблуждение там и нашел, он простил бы его за качество стихов. Я знаю, что такое отношение к поэзии многих возмущает. Возмущало оно — и как! — многих и при жизни Гумилева. Но вздумайтесь: дело не так просто и не так плоско, как с первого взгляда кажется, и Гумилев-то уж ни в коем случае «простецом» не был (кн. 2, с. 46).

Все это указывает на то, что интерпретация Г. Адамовичем произведений А. Блока свидетельствует о том, что наследие поэта-символиста глубоко интересовало критика, в статьях о нем затронуты различные вопросы, связанные и с поэтикой, и с философией творчества. Критические работы проявляют позицию Г. Адамовича по актуальным проблемам современного ему литературного процесса.

Следует отметить, что к осмыслению творчества Николая Гумилева обращался не только Г. Адамович, но и многие другие авторы русского зарубежья. По мнению О. Верник, «причиной пристального внимания со стороны русского зарубежья к личности и творчеству Н. Гумилева были не только обстоятельства трагической гибели поэта, но и многочисленные публикации его друзей, учеников, единомышленников, которые стремились сохранить память о поэте, передать его творчество последующему поколению. Они как никто осознавали, что Н. Гумилев, к сожалению, в силу разных причин не был оценен при жизни. Признание поэта, состоявшееся уже после его гибели, свидетельствует о том, что творчество Н. Гумилева не было сиюминутным, оно принадлежало будущему. <...> Не случайно первые собрания сочинений поэта, первые диссертации и монографии о Н. Гумилеве появились именно в эмиграции. Русское зарубежье было центром гумилевоведения вплоть до второй половины 1980-х годов, и лишь с перестройкой творчество поэта стало всесторонне изучаться на Родине» [Верник, 2010, с. 209].

Г. Адамович был одним из учеников Н. Гумилева, а после его расстрела стал ведущим критиком третьего «Цеха поэтов» в Петрограде. В обзорной статье «Поэты в Петербурге» (1923) он называет учителя связующим звеном литературной жизни Петербурга начала XX ст.: «Та “работа”, которую так зазорно и одушевленно вел Гумилев, оборвалась. <...> Смерть его лишила петербургских поэтов связи» (кн. 1, с. 35). Критик отмечает, что у Н. Гумилева «было множество учеников в узком смысле слова», которых влекла его «большая жизненная сила, какая-то веселость и вера в свое счастье и удачу» (там же). Г. Адамович, бывший и сам Гумилевским учеником, развенчивает миф о сложном характере учителя, подчеркивая, что «его пресловутая самоуверенность едва ли была вполне непоколебимой. Многое смущало его. Но он хотел быть учителем и знал, что учитель не может без ущерба для себя делиться с теми, кто его окружает, своими сомнениями и колебаниями» (там же). Эта деталь свидетельствует о стремлении ученика представить учителя настоящим, лишенным многочисленных мемуарных штампов, в которых поэт-акмеист предстает самовлюбленным снобом.

Как правило, эти шаблоны присутствуют либо в воспоминаниях людей, поверхностно знавших Н. Гумилева, либо у авторов, обиженных его низкой оценкой их творчества. Для учеников Н. Гумилева, составивших цвет литературы русского зарубежья первой волны эмиграции, было принципиально важным увековечить память об учителе, издать собрания сочинений, популяризировать его творчество. По мнению В. Крейда, «увлеченность его поэзией проявлялась в зарубежье устойчиво, по нарастающей. К десятилетию со дня его смерти появилось в зарубежной печати больше откликов, чем к десятилетию со дня смерти А. Блока» [Образ Н. Гумилева в советской и эмигрантской поэзии, с. 13]. Интересно, что «в самом начале эмиграции в русских газетах и журналах Парижа, Берлина, Риги, Харбина и других городов появилось больше очерков, статей, рецензий о Н. Гумилеве, чем за всю его жизнь» [Там же, с. 21].

В статье «Поэты в Петербурге» Г. Адамович упоминает деятельность Н. Гумилева как создателя творческого объединения «Цех поэтов», которое в истории русской литературы XX века трижды возрождалось в разном составе. Несмотря на то, что современники критически относились к «Цеху» (вспомним статью А. Блока «Без божества, без вдохновенья», определившую на многие десятилетия отрицательное отношение к наследию поэта в советской литературе), это объединение стало основой для создания акмеизма. А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Нарбут, М. Зенкевич, Г. Иванов начинали свой путь именно с него. Первый «Цех поэтов» имел выраженную антисимволистскую направленность и объединял разных авторов, которые впоследствии творчески размежевались, создали другие литературные направления.

Воспоминания Г. Адамовича способствуют нашему сегодняшнему пониманию специфики и уникальности «Цеха поэтов». Критик пишет:

Собрания «Цеха поэтов» происходили приблизительно раз в месяц. Сажались в круг, каждый участник читал новые стихи, после чего стихи эти обсуждались. Первым неизменно говорил Гумилев и давал обстоятельный формальный разбор прочитанного... Гумилев в «Цехе»

при обсуждении стихов требовал «придаточных предложений», не допуская восклицаний, ничем не мотивированных [Образ Н. Гумилева в советской и эмигрантской поэзии].

Второй «Цех поэтов» действовал без Н. Гумилева, который был в то время на войне, в 1916 году его возродили Г. Адамович и Г. Иванов. Последний, третий «Цех», основанный в 1920 году Н. Гумилевым, после его расстрела в 1921 году возглавил Г. Адамович. Критик пишет, что этот последний петроградский «Цех» — «вольное общество людей, не объединенных ничем, кроме ремесла и дружбы... Цех замкнулся в крайне тесный круг, спаянный не отдельной личностью, а общим отношением к поэзии и общим взглядом на нее». После гибели Н. Гумилева «ученики разбрелись кто куда» (кн. 1, с. 36).

В истории литературы русского зарубежья известны несколько творческих объединений, основанных на принципах гумилевского «Цеха поэтов», что свидетельствует о жизнеспособности этого явления и о том, что его последователи, ученики, оказавшиеся в эмиграции, стремились сохранить творческие достижения мэтра. «В Белграде в 1928 году почитателями Гумилева образован был “Новый Арзамас”; из кружка вышло несколько известных в эмиграции поэтов. <...> Известный пражский кружок “Скит” первое же свое открытое собрание посвятил Гумилеву, — отмечает В. Крейд. — Созданное в Харбине общество “Круг поэтов” своим вдохновением имело творческое наследие Гумилева. Еще раньше в Харбине возникло общество “Акмэ”, объединившее шесть поэтов неоакмеистического направления» [Образ Н. Гумилева в советской и эмигрантской поэзии, с. 21].

К разговору о «Цехе поэтов» Г. Адамович вернулся в 1926 году в статье «Вечер “Цеха поэтов”», посвященной встрече петербургских поэтов, «чтению и обсуждению стихов» (кн. 1, с. 407). Критик подчеркивает, что попытка «разобрать и “обсудить” первое прочитанное стихотворение» разделила присутствующих на сторонников блоковского и брюсовского отношения к поэзии. Очевидно, что Г. Адамович разделяет «брюсовскую» позицию:

Поэты брюсовского толка — сколько бы их в этом ни упрекали — никогда, ни в коем случае не отрицают тайны «вдохновения» как источника поэзии и не отрицают того, что поэтом надо родиться, а нельзя сделаться. Но им кажется, что в поэзии есть элементы, которые не даны поэту Богом или природой, но приобретаются опытом, трудом, чутьем, размышлением (кн. 1, с. 407).

Именно такая точка зрения была близка и ученику В. Брюсова Н. Гумилеву, который, создавая «Цех поэтов», уже в самом названии подчеркнул интерес к поэтическому ремеслу и поэтому встретил сопротивление литературных кругов, его противники «опасались, что он оскорбит их слишком чуткие стыдливые души. Они боялись “стадности”» (там же, с. 408).

И здесь снова Г. Адамович выступает сторонником Н. Гумилева, защитником его позиции, подчеркивая, что «из гумилевского “Цеха” вышли А. Ахматова, О. Мандельштам, Георгий Иванов, — каждый из них сохранил свое лицо, свой стиль. А что дали другие?» (там же). По мнению критика, такое «ремесленничество», кропотливая работа над словом помогает творческому развитию автора:

Если у поэта есть дарование и есть своя тема, то в атмосфере трезвой деловитости, ремесленнических обсуждений, технических споров это «несказанное» в нем, конечно, только крепнет и заканчивается, уходит вглубь и тем пышнее потом расцветает (там же).

Эта точка зрения Г. Адамовича объясняет и его стремление возродить второй «Цех поэтов» вопреки скептицизму Н. Гумилева, и его руководство после расстрела учителя третьим «Цехом».

Мы полагаем, что для Г. Адамовича в обзорной статье о современной ему петроградской поэзии «Поэты в Петербурге» (1923) было важно подчеркнуть роль Н. Гумилева в развитии русской литературы 1920-х годов. Критик пишет о том, что другое гумилевское объединение — студия «Звучащая раковина» — собрало многих авторов, которые под влиянием поэта-акмеиста сформировались в зрелых талантливых поэтов. В советской литературе 1920-х годов,

по мнению Г. Адамовича, это Н. Тихонов, Е. Полонская, К. Вагинов. Подчеркнем, что эти наблюдения критика предвосхитили работы второй половины XX века, в которых исследуется влияние творчества Н. Гумилева на литературу 1920-х годов [Куклин; Фрезинский; Шиндина; Шошин].

Через год после первой статьи, в которой критик только фрагментарно создает образ Н. Гумилева-учителя, в «Литературных заметках» (1924) он подробно пишет о наставничестве поэта-акмеиста. Заметка строится как контраргументация по отношению ко всем, кто насмешливо упрекал Н. Гумилева в работе с молодыми студистами «Звучащей раковины»:

Почти без исключений вся наша критика при жизни Гумилева была к нему настроена недоверчиво и даже насмешливо. Люди, мало о поэзии думавшие, ничего в ней не понявшие, свысока поучали и наставляли его. Это глубоко задевало Гумилева, хотя внешне он всегда оставался спокоен. В последние годы, по общим условиям, умолкла критика печатная, но тем острее и оживленнее сделалась устная: в ежедневных встречах во «Всемирной литературе» или в Доме искусств, в случайных беседах, в очередях Гумилева часто упрекали за его работу в студии, из которой впоследствии образовался кружок «Звучащая раковина» (кн. 1, с. 85).

Г. Адамович подчеркивает, что все молодые поэты, окружавшие Н. Гумилева, были учениками «в самом точном смысле слова», и все, кто слышали их стихи, считали, что они «типичные эпигоны, без всяких “надежд впереди”, аккуратные и посредственные работники» (там же). Противники Н. Гумилева «с ехидством говорили, что он и его поэтика не способны создать ничего живого» (там же). В ответ на это, будто заступаясь за репутацию учителя, Г. Адамович говорит:

Подлинных дарований никогда и нигде не бывает больше, чем несколько на целое поколение. Если поэт создает школу и все его ученики кажутся даровитыми, живыми, обещающими, то такому поэту

греш цена: он втирает очки в глаза, он обманщик. Он учит приемам, которые лишь скрывают сущность искусства. Оперирующий такими приемами стихотворцев легко может не только обольстить, но и обольщаться (кн. 1, с. 85).

Настоящий поэт видит смысл в отказе от художественных излишеств, «от всяких побрякушек искусства... от удивительных рифм, от неожиданных образов» (там же).

Главная заслуга Н. Гумилева заключалась в том, что он учил молодых авторов простоте.

Он внушал им, что поэзию нельзя ни украшать, ни принаряживать. Конечно, из двадцати его студентов девятнадцать, наверно, не были поэтами. Окажись среди них хоть один поэт, и то было бы большой удачей. Если бы Гумилев, посвятив их в тайны современной поэтической кухни, рекомендовал их вниманию все ее рецепты, критика, вероятно, была бы в восторге: какая смелость, какая новизна горизонтов! Но он убедил их не быть фальшивомонетчиками, и они его послушались. Это лишний «лавр» Гумилева (там же, с. 49).

В этих словах Г. Адамович передает не только акмеистичность мировоззрения Н. Гумилева, он подчеркивает, что и сам разделяет точку зрения учителя. «Не быть фальшивомонетчиком» — этот тезис, вероятно, сформулирован из гумилевского манифеста «Наследие символизма и акмеизм», в котором четко определено главное, в чем расходятся акмеисты с предшественниками-символистами: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» [Гумилев, т. 3, с. 17].

Мы полагаем, что гумилевское отношение к творчеству, о котором пишет критик, впоследствии стало основополагающим для поэзии «парижской ноты», создателем которой считают Г. Адамовича. Ученые определяют такие принципы этой поэзии: «1) поэтический монотеизм, 2) самоконтроль и внутренний аскетизм, 3) самооценочность звука, 4) поэтическая честность, ответственность за свои

стихи» [Коростелев, 2008b]. Очевидно, что эти положения близки той позиции Н. Гумилева, которую критик отстаивает в статье.

Г. Адамович снова возвращается к личности Н. Гумилева в статье «Н. Гумилев о Жане Мореаса» (1925). «Меня впервые познакомил со стихами Мореаса покойный Н. С. Гумилев», — отмечает в самом начале критик, подчеркивая, что «он постоянно перечитывал его стихи, он пробовал переводить их, он много и подолгу говорил о них» (кн. 1, с. 190). И эта мысль становится отправной точкой для создания литературного портрета учителя, в котором просматривается глубокое уважение к его личности:

Гумилев разбирался в стихах безошибочно, как какой-нибудь Ласкер в шахматах, как Бонапарт в военных диспозициях. Для него не было тайн и препятствий. Он сразу схватывал все стихотворение, он видел его насквозь, все недостатки его, все недостигнутые возможности. Ни одного из русских поэтов... нельзя даже и отдаленно сравнить с ним в этом отношении (там же).

Г. Адамович указывает, что литературные круги Петербурга не знали настоящего Н. Гумилева, они видели перед собой литературного политика, создателя акмеизма:

Гумилев в статьях или публичных беседах бывал нередко увлечен литературной «стратегией», литературной политикой. Он был «вождем направления». Он хитрил, он говорил не то, что думал, а то, что ему казалось нужным говорить. Он держался пренебрежительно и самоуверенно. Самоуверенно он нередко высказывал суждения странные, спорные, малоубедительные. Отсюда, вероятно, пошло столь распространенное в петербургских литературных кругах мнение о Гумилеве как о человеке неумном — мнение, которое может вызвать лишь улыбку у людей, знавших его близко (кн. 1, с. 191).

Эта двойственность личности поэта-акмеиста была известна только близким к поэту людям, с которыми он был «настоящим». Особенно проникновенно Г. Адамович пишет:

Разговор с Гумилевым над книгой стихов с глазу на глаз был величайшим умственным наслаждением, редким пиршеством для ума, и всегда было жаль, что нет около него нового Эккермана. <...> Его ближайшие друзья и ученики — Мандельштам, Георгий Иванов, М. Струве, позднее Оцуп, Одоевцева — должны были бы записать то, что они помнят из его бесед и обмолвок. Иначе это все навсегда пропало (кн. 1, с. 191).

Эти слова о необходимости записать беседы с Н. Гумилевым, создать мемуары о нем важны для понимания рецепции Г. Адамовичем личности и творчества поэта-акмеиста. Во многих статьях критик упоминает имя Н. Гумилева, приводит его суждения по тому или иному вопросу, и эта позиция на страницах парижского «Звена», на наш взгляд, является желанием сохранить память о Н. Гумилеве, показать его подлинную личность.

В ряде статей Г. Адамовича прослеживается стремление сопоставить стихотворения рассматриваемых авторов (в первую очередь молодых) с поэзией Н. Гумилева, которая в данном случае выступает своеобразным эталоном поэтического таланта. Так, в статье о К. Вагинове (1926) Г. Адамович отметил, что несмотря на то, что Н. Гумилев относился к творчеству молодого поэта «сочувственно», он «всегда выделял его из числа остальных своих слушателей, как отделяют поэта от ремесленников» (там же, с. 397). И эти слова сразу подготавливают читателя к восприятию поэзии К. Вагинова. А в другой статье, говоря о стихотворении Ю. Терапиано «Расстрел», критик отмечает, что произведение «смутно напоминает Гумилева. В нем есть Гумилевская стройность, крепость, мужественность тона. Это не подражание, это, по-видимому, духовное родство» (там же, с. 450). Несколько лет спустя, анализируя книгу Ю. Терапиано «Лучший звук», критик снова указывает на духовное родство поэта с Н. Гумилевым:

Терапиано нельзя назвать ни учеником, ни последователем Гумилева, но его родство с Гумилевым несомненно. Скажу больше: ни один

из ближайших продолжателей Гумилева так его не напоминает, как этот парижский стихотворец (кн. 2, с. 23–24).

По его мнению, для поэзии Ю. Терапиано характерны

...гумилевская бодрость, мужественность, даже характерная гумилевская простота — не литературная, а внутренняя, умственно-душевная. Как и стихи Гумилева, стихотворения Терапиано живут не отдельными строчками, а только в целом. Отдельных строк не запомнишь, не повторишь. Ни звуковой прелести, ни остроты выражения у него нет, как не было их и у Гумилева. Но в стихотворении всегда сведены концы с концами, и всегда оно что-то выражает (там же, с. 24).

Украинская исследовательница творчества Ю. Терапиано Е. Ленская много лет спустя также обратила внимание на эти черты эстетичности писателя [Леньска]. Очевидно, приведенные примеры указывают на то, что имя Н. Гумилева в критической оценке Г. Адамовича служит свидетельством таланта рассматриваемого автора.

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений поэтов Серебряного века И. Анненского, А. Блока и Н. Гумилева свидетельствует о его тесной связи с ушедшей эпохой. И это справедливо, потому что — подобно многим авторам первой волны эмиграции — критик принадлежал этому периоду русской литературы, играл в нем определенную роль, обладал влиянием, которое в русском зарубежье только усилилось. Его отзывы о творчестве И. Анненского и Н. Гумилева демонстрируют мировоззренческую, духовную близость с ними. Статьи о А. Блоке, напротив, проявляют противоположность позиций: акмеистические принципы, сторонником которых в изучаемый нами период был Г. Адамович, не позволили критику (в отличие от современных литературоведов) глубже постичь блоковское творчество.

3.2. Интерпретация критиком произведений писателей русского зарубежья

Литературно-критическая деятельность Г. Адамовича занимает одно из главных мест в истории литературы русского зарубежья. Его статьи, книги, доклады, в которых он выступал с оценкой современников, были всегда в центре внимания, к его мыслям прислушивались. Авторитет Г. Адамовича в эмиграции можно сравнить с влиянием двух других мэтров русского зарубежья — Д. Мережковского и З. Гиппиус. Критик часто бывал дома у известных писателей, участвовал в их литературных собраниях и встречах [Ли Ялинь, 2016b]. И. Одоевцева, описывая специфику литературной жизни Парижа тех лет, подчеркивает большое значение именно собраний, проводимых Д. Мережковским и З. Гиппиус. По ее мнению, их «Воскресения» и «Зеленая лампа» «воспитали ряд молодых поэтов, научили их не только думать, но и ясно высказывать свои мысли» [Митосек, с. 47].

Д. Мережковский и З. Гиппиус высоко ценили творческую деятельность Г. Адамовича, что является свидетельством признания его таланта, поскольку известно, что супруги были очень требовательными в отношении к молодым авторам [Гиппиус]. По нашему мнению, до сих пор значительный интерес представляет анализ рецепции творчества З. Гиппиус и Д. Мережковского Г. Адамовичем в 1925–1927 годах, то есть в период становления критика, во время его первого знакомства с известной писательской семьей. К сожалению, история творческих и личных отношений этих художников до настоящего времени остается малоисследованной страницей истории литературы.

Г. Адамович всегда высоко оценивал произведения З и н а и д ы Г и п п и у с. Несомненно, она была для него не только близким человеком, но и авторитетом, поэтому отзывы о ней лишены характерной для него критичности. Даже тогда, когда он замечает в ее стихах нечто, противоречащее его литературному вкусу, он превращает недостаток в достижение и проявление мастерства. Так, например,

в 1925 году, рассматривая несколько стихотворений З. Гиппиус в «Современных заметках», Г. Адамович приводит строки из стихотворения «Две сестры»: «Ты в жизни все простил. Игру, / Обиды, боль и даже скучность. / А темноокую ее сестру? / А странную их неразлучность?». Они, как отмечает критик, напоминают ему поэзию Ф. Тютчева (кн. 2, с. 203). Это замечание Г. Адамовича свидетельствует о его глубоком понимании творчества З. Гиппиус, которая в статье «Магия стихов» признавалась: «Тютчева я действительно люблю» [Гиппиус, 1939b]. Указание критика на связь этого стихотворения с тютчевскими текстами перекликается с современными исследованиями, в которых поэт назван «предтечей символизма» [Дубовскова, с. 5]. Также необходимо вспомнить и о том, что первая наиболее полная интерпретация творчества Ф. Тютчева была сделана в статье В. Соловьева, философия которого во многом близка мировоззрению З. Гиппиус и Д. Мережковского [Соловьев]. Все это, на наш взгляд, свидетельствует о том, что внимание Г. Адамовича к произведениям З. Гиппиус проявляет его глубокое понимание особенностей литературного процесса начала XX века.

Подчеркнем, что, в целом высоко оценивая стихотворение З. Гиппиус «Две сестры», Г. Адамович делает своеобразное замечание-оправдание, которое, по его мнению, объясняет, что не позволяет произведению быть полностью совершенным:

Оно было бы полностью прекрасным, если бы не «скучность» — слово мертворожденное. На это слово обратил внимание, потому что оно находится в конце строки, и ему предшествует усиленное «даже». Чудесный в этом стихе переход голоса в последних двух строках, изменение интонации. Все дело в удлинении третьего стиха. Это, вероятно, случилось случайно, но в этом мастерство поэта (кн. 1, с. 203).

То есть мы видим, что критик излагает замечание о «мертворожденности» слова, а потом, стремясь будто смягчить это, подчеркивает изменение интонации стиха, которую он называет «мастерством поэта». По нашему мнению, такой ход мысли предопределен

отношением Г. Адамовича к поэтессе, его личным расположением к ней, а также несомненным авторитетом и влиянием, которое имели в литературе русского зарубежья Д. Мережковский и З. Гиппиус. В статьях Г. Адамовича вообще нет критических замечаний о них, потому создается впечатление, что он не только не хотел их излагать, но даже не мог себе этого позволить.

В другой публикации «Стихи в “Современных записках”» критик говорит о произведении «Лягушка» и называет его «квинтэссенцией гиппиусовской поэзии, строптивой и прихотливой» (кн. 2, с. 215). Оценка стихотворения «Отражения» опять, как и в других статьях автора, демонстрирует его расположение к стилистической простоте. Г. Адамович цитирует строку «Все это мне давным давно знакомо» и отмечает, что «чем проще, более привычно, чем “разговорнее” оборот фразы, который создает стих, тем стих сильнее» (там же). Критик называет стихи З. Гиппиус «сильными», с «обостренной мыслью». Он даже обращается к восклицательным конструкциям, стремится привлечь читательское внимание и выразить свое восхищение произведениями поэтессы: «Какая была в этих стихах свежесть! Какие волшебные они» (кн. 1, с. 320).

Современные исследователи З. Гиппиус также обращают внимание на те аспекты ее лирики, которые только намечены в статьях Г. Адамовича. Они называют авторскую поэтическую стилистику исповедально-аналитической. «Первое (исповедальность) выражается в стремлении к недосказанности, особого рода эмоциональности, долженствующей отразить внутреннее сложное состояние лирического героя, богатство его внутреннего мира и сложные оттенки переживаний; и, как следствие, в неопределенности, зыбкости, нечеткости словесного образа, — пишет Ю. Панова. — Второе (аналитичность) — в том, что для каждого метафизического явления, для каждого “парадокса человеческой души” Гиппиус стремится найти “свое” слово, максимально полную и емкую словесную формулу» [Панова, с. 97]. Именно аналитичностью объясняется и высоко оцененная Г. Адамовичем стилистическая простота З. Гиппиус, и не принятая им «мертворожденность» эпитета «скучность». Все это обусловлено стремлением автора дать «максимально полную

и точную характеристику явлению. Прежде всего это цепочки эпитетов» [Панова, с. 97], которые задают одновременно зрительный, слуховой, осязательный и прочие ракурсы восприятия предмета («сыро, душно, темно», «туманные, трудные дни», «немо, вольно и крылато»), или сложные эпитеты, которые максимально уточняют и углубляют смысл определяемого слова: «легко-туманная мгла», «монотонно-звонкие голоса», «черно-влажное небо», «серебряно-черное небо» [Там же, с. 97–98].

Две статьи Г. Адамович посвятил книгам воспоминаний З. Гиппиус «Живые лица», которые были опубликованы в 1925 году в Праге. Уже первая рецензия критика дала ему возможность познакомиться с автором мемуаров. Начинается статья с утверждения, что талант З. Гиппиус разносторонен, и сегодня ему сложно определить, кем останется она для потомков — поэтом, беллетристом или критиком. Это верное замечание критика подтверждается современными исследованиями творчества З. Гиппиус, в которых рассматриваются различные стороны наследия писательницы. Например, большой интерес представляют антология «З. Н. Гиппиус: pro et contra. Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке мыслителей и исследователей» [Гиппиус, 2008], коллективный сборник «Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы, исследования» [Зинаида Николаевна Гиппиус], ряд современных работ [Гарбар; Жарикова; Ильинская; Луцевич; Носова; Орлова; Русова].

Г. Адамович считает, что она «с одинаковым мастерством владеет прозой и стихами» (кн. 1, с. 242). Он ставит З. Гиппиус в один ряд с Гёте, А. Пушкиным, М. Лермонтовым. Бесспорно, определяя таким образом место поэтессы, критик определяет роль З. Гиппиус в современном литературном процессе. Возможно, такая оценка ее таланта не лишена преувеличения, но нам ни разу не приходилось сталкиваться с отсутствием объективности в критических заметках Г. Адамовича и с его предубежденностью. Рассуждения критика могут не совпадать с распространенной точкой зрения (так было с оценкой стихотворений С. Есенина и В. Маяковского), он никогда не поддается искушению хвалить произведения или творчество авторов только потому, что они популярны. Поэтому в данном случае

признание таланта З. Гиппиус обусловлено искренним убеждением Г. Адамовича в том, что ее творчество следует рассматривать именно в этом контексте.

Критик иронично отмечает, что в литературе среди современных поэтов существует своеобразная мода на косноязычие: в статьях, письмах, публичных выступлениях «считалось, что поэт не должен выражать свои мнения последовательно, четко и, не дай бог, “гладко” (кн. 1, с. 243). З. Гиппиус — “одна из тех немногих, которые этому искушению не поддались и понимали, что это искушение бессмысленное» (там же, с. 244).

Г. Адамович подчеркивает, что об А. Блоке автор пишет «сочувственно, почти влюбленно», однако «к “Двенадцати» Гиппиус беспощадна.

«Поэма очень нашумела» — вот все, что она находит сказать о ней. Смерть Блока объясняется З. Гиппиус по образцу не новому и до крайности спорному. Если Блок и отрекся пред смертью от своей последней поэмы, то все-таки можно ли с уверенностью говорить о его «политическом» обращении? Сомнительно. Вернее было бы предположить, что Блок даже и в последние свои дни просто не думал о том, о чем постоянно думает З. Гиппиус, и что его отречение от «Двенадцати» было менее всего отречением политическим, так же как и сама поэма никогда не была политическим актом (там же).

Здесь критик обращает внимание на один из самых острых моментов блоковской биографии, связанный с его поэмой «Двенадцать», которая по политическим мотивам не была принята большинством современников поэта. Г. Адамовичу кажется спорной именно политическая интерпретация З. Гиппиус и поэмы А. Блока, и его смерти, которая представлена в «Живых лицах» как духовное возрождение поэта, принявшего мученическую смерть от большевиков. Очевидно, что Г. Адамович не принимает такой явно не мемуарный подход к пониманию отдельных моментов блоковской биографии. Современный исследователь Л. Луцевич в статье «Символы и мифы мемуаристики: “Мой лунный друг” Зинаиды Гиппиус» объясняет

особенности рецепции З. Гиппиус ее символистским мировоззрением, которое способствовало мифологизации А. Блока, пониманию его мессианской, пророческой роли в истории России, с которой он был связан на более высоком, недоступном обывателю уровне [Луцевич]. Эта точка зрения литературоведа в основных аспектах объясняет неприятие Г. Адамовичем подобной позиции З. Гиппиус, поскольку для критика она в принципе неприемлема.

Г. Адамович называет «Живые лица» «одной из самых удачных ее книг:

В сборнике три статьи — о Блоке, Брюсове и о фрейлине А. А. Вырубовой. Можно не любить Блока, не интересоваться ни Брюсовым, ни Вырубовой — и все-таки эти полустатьи, полурассказ прочитать не отрываясь. Хороши не только чрезвычайно своеобразные описания, но и замечания в сторону, всегда умные, часто злые и насмешливые (кн. 1, с. 244).

Эта высокая оценка продолжена в статье о втором томе воспоминаний. Мы считаем, что замечание Г. Адамовича («несколько недель назад я писал о книге З. Гиппиус “Живые лица” и вспомнил о том, что в ней всего три статьи, — о Блоке, о Брюсове, о Вырубовой. Это неправильно. Я “был введен в заблуждение” продавцом, который не сказал мне, что книга издана в двух томах» (там же, с. 268)) свидетельствует о том, что эти книги З. Гиппиус были в кругу его основных интересов.

Во втором томе «Живых лиц» наиболее значительной критик называет статью о В. Розанове. «Рассказ этот очень ярок. Он написан умелым и захваченным своей ловкостью беллетристом. Он иллюстрирован множеством полуанекдотов, полусценок, всегда уместных», — отмечает Г. Адамович (там же, с. 269). Он приводит важную особенность ее мемуаров — автор «сама иногда впадает в розановский стиль, с фразами без глагола, без конца и начала, с неожиданным лаконизмом и настолько же неожиданным многословием. Некоторые цитаты из Розанова входят в текст Гиппиус, почти сливаясь с ним» (там же). Это замечание Г. Адамовича также,

по нашему мнению, свидетельствует о признании безусловного таланта автора. Много лет спустя в воспоминаниях о поэтессе он писал:

Каждый раз, как придется мне говорить или писать о Зинаиде Николаевне Гиппиус, спорить с теми, кто относится к ней негативно — а таких людей немало, — каждый раз я вспоминаю лаконичную запись в одном из дневников Блока без дальнейших объяснений: — Единичность Зинаиды Гиппиус [цит. по: Гиппиус, 2005, с. 385].

Эта цитата объясняет позицию критика относительно З. Гиппиус. Много лет для него она была лучшей собеседницей, другом, единомышленником. Примечательно, что начало их знакомства было положено именно критическими замечаниями Г. Адамовича в «Звене». В его «Литературных беседах» немного статей о З. Гиппиус, но в каждой из них ее творчество оценивается исключительно высоко, восторженно, как явление уникальное, многогранное, включенное в один ряд с именами А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева.

После смерти З. Гиппиус Г. Адамович пишет в воспоминаниях о ней несколько иначе. На первое место выходит личность поэтессы, а ее творчество оценивается не так восторженно. Это можно объяснить не только смертью З. Гиппиус, но и «взрослением» критика, эволюцией его взглядов, поскольку между статьями в «Звене» и воспоминаниями прошло около 40 лет. Он так пишет о творчестве З. Гиппиус:

Думаю, что в литературе она оставила след не такой длительный и крепкий, не такой яркий, как принято утверждать... стих Гиппиус можно без подписи узнать среди тысячи других. Эти стихи трудно любить — и она знала это, — но их трудно и забыть [Там же].

Главной задачей воспоминаний Г. Адамовича стало стремление оставить в памяти потомков образ женщины, личности. Критик, высоко ценя ее произведения при жизни, с неменьшим увлечением и любовью пишет о ней:

Это была самая чудесная женщина, которую пришлось мне на моем веку знать. Не писательница, не поэт, а именно женщина, человек, среди, может быть, и более одаренных поэтесс, которых я встречал [Гиппиус, 2005, с. 385].

Г. Адамович развенчивает миф о поэтессе как о человеке горделивом и напыщенном, поскольку ему хочется, чтобы в памяти потомков она осталась такой, какой он ее знал и любил.

Она была чрезвычайно умна. Но намного более умная в разговоре с глазу на глаз, когда она становилась такой, которой должна была быть в действительности, без раз и навсегда принятой позы, без пренебрежения и высокомерия, без стремления всех учить чему-то такому, что якобы только ей и Мережковскому известно, — в разговоре с глазу на глаз, когда она становилась ...ко всему открытой, ни в чем, по существу, не уверенной и с какой-то неутолимой жадью, с совершенным слухом ко всему. <...> Она знала, что ее считают злой, нестерпимой, придиричливой, мстительной, и слухи эти она старательно поддерживала, они ей нравились, как нравилось ей раздражать людей, наживать себе врагов. Но это тоже была игра. По глубокому моему убеждению, злым, черствым человеком она не была, а особенно не было в ней никакой злопамятности [цит. по: Там же].

Следовательно, для зрелого Г. Адамовича личность З. Гиппиус имела такое же значение и влияние, такой же авторитет, как в молодые годы Н. Гумилев. Безусловно, именно эти поэты были для Г. Адамовича духовными наставниками.

Творчество Дмитрия Мережковского так же, как и творчество З. Гиппиус, не раз становилась предметом исследования критика. В 1926 году он написал о переизданном романе писателя из трилогии «Царство Зверя» «Александр I и декабристы». В этой статье привлекают внимание рассуждения Г. Адамовича о петербургской теме в русской литературе и, в частности, в этом произведении Д. Мережковского:

Есть в русской культуре не только «петербургский период», есть и петербургская «тема». Ее почувствовал и наметил Пушкин, ее подхватил Достоевский, со страстью, почувствовав в ней настолько дорогое ему «неблагополучие», обреченность, полет в бездну. Мережковский всегда бродит вокруг этой темы, и, может быть, она воспитала в нем тот «ужас», который его никогда не оставляет, о чем бы он ни говорил, и за которым его голос опознаешь среди тысячи других. Роман об Александре I пронизан ужасом. Герои его двигаются, разговаривают, смеются, приказывают, подчиняются. Но они — будто заворожены. Мысль и душа их отсутствуют в их словах и действиях. Они только притворяются (кн. 1, с. 420–421).

Г. Адамович обращает внимание на чувство ужаса, обреченности петербургских героев, живущих в особенной атмосфере странного города, который беспощадно поглощает их. В XX веке многие литературоведы исследовали феномен Петербурга в русской литературе, «петербургский текст» (по терминологии В. Топорова). Г. Адамович же был одним из первых, кто обратил внимание на некоторые его аспекты.

А. Блок еще в 1915 году в статье «Судьба Аполлона Григорьева» указал на схожесть между всеми произведениями, в которых так или иначе раскрывается образ Петербурга:

Очевидно, Петербург «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Шинели» и «Носа», «Двойника» и «Преступления и наказания» — все тот же. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века? [Блок, т. 4, с. 204].

Обреченность и неблагополучие как доминанты петербургского текста, о которых пишет Г. Адамович, составляют душу города.

В это же время, когда была написана заметка о Д. Мережковском, Г. Анциферов первым издал две научные работы, давшие начало изучению феномена «петербургского текста», — «Душа Петербурга» (1922), «Быль и миф Петербурга» (1924), в которых, несмотря

на наличие идеологического пафоса, справедливо утверждается «идея индивидуальности образа города, имеющего свою судьбу. Он живет своей жизнью, как и сам город, независимой от впечатлений отдельных его обитателей. Он имеет свои законы развития, над которыми не властны носители этого образа, его выразители. Личность, созерцающая город, конечно, кладет на отображенное ею впечатление печать своей индивидуальности, но эта печать видоизменяет только детали. Не всякий, конечно, обитатель является носителем образа города как чего-то цельного, органичного, самодовлеющего. Только наиболее чуткие из них познают лицо города. <...> Одни писатели создавали случайные образы, откликаясь на выразительность Петербурга, другие, ощущая свою связь с ним, создавали сложный и цельный образ северной столицы, третьи вносили сюда свои идеи и стремились осмыслить Петербург в связи с общей системой своего мирозерцания; наконец, четвертые, совмещая все это, творили из Петербурга целый мир, живущий своей самодовлеющей жизнью» [Анциферов, с. 32]. Поэтому очевидно, что личность Д. Мережковского тоже отразилась в созданном им «петербургском тексте».

Г. Адамович пишет о чувстве страха, точнее — ужаса, которое доминирует в образе Петербурга Д. Мережковского, и о связи этой рецепции с мироощущением Ф. Достоевского. На эту особенность «петербургского текста» указал несколько десятилетий спустя и В. Топоров. Ученый определил маркеры, отличающие «петербургский текст» от других произведений литературы. В частности, В. Топоров так же, как и несколько десятилетий раньше Г. Адамович, отметил, что «в начале XX в. в кругу людей, наиболее чутко улавливавших “шум времени”, все очевиднее и все чаще открывалось страшное в Петербурге, и они неоднократно свидетельствовали об этом. Это чувство страха отражено Мережковским во многих его произведениях — тревожно, настойчиво, почти мономанически» [Топоров, с. 91].

В. Топоров также указывает на влияние Ф. Достоевского, впервые показавшего Петербург, вызывающий чувство немотивированного страха: «В ряде случаев этот метафизический страх сам субъект

страха склонен объяснять, мотивировать чем-то вполне реальным и “физически”-конкретным, что действительно пугает его: но чаще всего в таких случаях речь идет о “малом” страхе, как бы призванном покрыть собою “большой” беспричинный страх. Первым, кто, ощутив этот страх, сумел художественно ярко описать его как одну из петербургских стихий, был Достоевский» [Топоров, с. 90]. Таким образом, очевидно, что указание Г. Адамовича на маркер страха как доминанту «петербургского текста» Д. Мережковского можно назвать новаторским. Важно, что его понимание «петербургского текста» писателя было несколько десятилетий спустя отмечено в исследовании В. Топорова, что, на наш взгляд, свидетельствует о глубине критической мысли автора, о его умении на несколько десятилетий предвосхищать фундаментальные литературоведческие тенденции.

Ценность заметки Г. Адамовича определяется еще и тем, что поэтике романов Д. Мережковского действительно близки традиции Ф. Достоевского, не случайно он был автором диссертации «Л. Толстой и Достоевский». В ней рассматриваются особенности мировоззрения писателей:

В русской литературе нет писателей, более внутренне близких и в то же время более противоположных друг другу, чем Достоевский и Л. Толстой. <...> Он и Достоевский близки и противоположны друг другу, как две главных, самых могучих ветки одного дерева, которые расходятся в противоположные стороны своими вершинами, сросшиеся в одном стволе своими основами. Углубляясь и в Льва Толстого, и в Достоевского, мы приходим к общей их основе — к Пушкину. Луч пушкинского белого света они преломили и разложили на цвета радуги. Но не следует забывать, что в их разнообразии и противоположности — скрытое единство белого света [Мережковский, с. 12].

Е. Андрущенко, автор наиболее фундаментальных в литературоведении работ о Д. Мережковском, говоря об истории создания его монографии, отмечает, что имя А. Пушкина было отправной точкой данной работы: «Сам замысел этой книги и способ его

реализации в ней вырастали из статьи “Пушкин”. Об этом свидетельствует и частотность обращения к его имени, и степень “включенности” его наследия в размышления о судьбах русской культуры» [Андрущенко, 2012, с. 82; см. также: Андрущенко, 2007а; Андрущенко, 2007b]. Исследовательница, очерчивая круг вопросов, по которым Д. Мережковский противопоставляет творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского («сущность» их персонажей («жертвы» у Л. Толстого и «борьба» героической личности со «стихиями» у Ф. Достоевского) и особенности их изображения; характер повествования (эпос у Л. Толстого и трагедии у Ф. Достоевского) и язык; интеллектуальность (муза Л. Толстого «не удостаивает быть умною», муза Ф. Достоевского обладает «умным жалом чувства»); милосердие — жестокость; трезвость сознания — сумасшествие, «священное безумие» [Андрущенко, 2012, с. 94]), указывая и на то, что это проявляется и в их отношении к «петербургскому тексту», восходящему, в свою очередь, к «Медному всаднику» А. Пушкина: «Противопоставление... углубляется в начале шестой главы введением имен Петра I и Пушкина как создателя “Медного всадника” — речь идет о петербургской теме русской литературы и полном равнодушии Л. Толстого к ней» [Там же].

Особенного внимания заслуживает тот факт, что и Г. Адамович, очерчивая образ Петербурга в русской литературе, называет сначала А. Пушкина, а лишь потом Ф. Достоевского и Д. Мережковского, отмечая таким образом, что особенности «петербургского текста» каждого из авторов базируются на пушкинской традиции.

Размышления Г. Адамовича о романе «Мессия» приблизили его к пониманию глубины одиночества Д. Мережковского в современном мире. Статью об этом произведении критик начинает с утверждения:

Каждый настоящий писатель заканчивает одиночеством. И даже не то, которое заканчивает, а неминуемо наступает у него с середины — если не раньше — своего писательского «пути». Иначе быть не может (кн. 2, с. 106).

По его мнению, это одиночество обусловлено читательским непониманием автора, тем, что он (читатель) не успевает понять писателя, который пошел в своем развитии далеко вперед.

Творчество Д. Мережковского кажется ему в этой связи особым, поскольку читатель не только отстает от него, но даже и не хочет приблизиться, им двигает лень, которая обуславливает нежелание подняться над будничностью.

Нет сейчас русского писателя, более одинокого, чем Мережковский, и не было, кажется, никогда одиночества, в котором читательская леньность играла бы важную роль. Правда, не столько умственная леньность, сколько моральная. Мережковского почти «замолчали», потому что о нем нельзя говорить, не касаясь наиболее основных, наиболее жгучих и «проклятых» вопросов земного существования. А кому теперь хочется этих вопросов касаться? Люди, возможно, и не измельчали, но люди устали. Они чужаются вопросов, и еще больше — самого тона Мережковского, будто бояться быть зараженными его испугом, загрустить его грустью, вообще нарушить приятное протекание своего существования (кн. 2, с. 107).

Эти слова критика, безусловно, демонстрируют высокую оценку творчества Д. Мережковского, объясняют положение писателя в эмиграции, отсутствие широкой читательской аудитории не только у этого автора, но и у других, которые продолжали говорить с миром на своем еще дореволюционном языке, в то время как современный мир устал от этой глубины, от обращения к вечным вопросам и темам. Интересно, что это мнение Г. Адамовича вызвало соответствующую реакцию Д. Мережковского, о чем критику написала З. Гиппиус:

Отметил, что об «одиночестве» — не совсем правильно. <...> Оно было, главное, в России, и теперь, почти абсолютное, в эмиграции. Но в Европе, там и здесь, всегда были люди, которые знают, о чем он говорит, потому что думают сами о том же. С другой стороны, не всегда и не во всем леньность читательская причина — кроме них — есть какое-

то странное (или не странное) внутреннее противодействие именно идеям такого рода (цит. по: кн. 2, с. 426).

Из этих слов становится понятно, что Д. Мережковский и сам рассуждал об отсутствии читательского интереса, о той ситуации, в которой оказалось целое поколение русских писателей в эмиграции, но ее причины он видел во внутреннем противостоянии читателя и писателя. Вместе с тем следует отметить, что автор отмечает существование и в России, и в Европе своей читательской аудитории, которая понимает писателя и разделяет его точку зрения. По-видимому, для Д. Мережковского было важным указать на отсутствие вакуума, наличие близкой ему читательской рецепции.

И все же современная Д. Мережковскому критика не уделяла должного внимания его произведениям, именно об этом говорит Г. Адамович и когда называет писателя одиноким, и когда пересказывает «слухи» в литературных кругах о том, что «Мессия» — «книга за семью печатями, мало кому доступная, мало кого способная увлечь» (кн. 2, с. 108).

Г. Адамович, характеризуя роман «Мессия», подчеркивает прева-лирование идеи над всеми другими составляющими произведения. Критик пишет о том, что роман сложно назвать историческим, в нем все, кроме «исторических построений», второстепенно, это лишь иллюстрация, фон к авторскому мировоззрению:

Исторический роман? Нет, потому что написан он языком, лишенным всякой условности, всякой исторической стилизации. Древние египтяне изъясняются в нем как какие-нибудь тульские мещане. Современное? Нет, потому что речь идет о богах — Атоне и Аммо-не, о людях, давно живших и давно исчезнувших. Нечто среднее, но, во всяком случае, скорей современное, чем историческое, потому что если люди и исчезли, то для Мережковского они исчезли не бесследно, и все происходящее в наши дни есть лишь продолжение или развитие того, что происходило три тысячи лет тому назад. Имена чужды, но дела и мысли близки. Сменяется бытовой фон, но непрерывно длится единое действие, или лучше даже с большой буквы: Действие...

исторические построения Мережковского остались неизменны, и его новый роман лишь по-новому их «иллюстрирует». Иллюстрация чрезвычайно акварельна, очень малонатуралистична, очень прозрачна, и «идея» проступает наружу с полной ясностью. Быть может, в этом недостаток романа с традиционно-художественной точки зрения. Но к Мережковскому трудно обратиться с этим упреком, настолько у него «прозрачность» сознательна, настолько естественно чувствуется в нем презрение к натурализму (кн. 2, с. 108–109).

Эта интерпретация Г. Адамовичем романа «Мессия» развита в современных исследованиях о творчестве Д. Мережковского. В частности, С. Ильев считал, что исторические романы писателя как «уникальное жанровое своеобразие вполне корректно определяются термином “историософский роман”, ведь его поэтика согласована с концепцией развития софийного начала в процессе исторической эволюции христианства. В этой концепции мировая история предстает как результат антагонистического противостояния — и одновременно соотнесенности — Христа и Антихриста, духа и плоти, язычества и христианства. Смысл истории — в реализации Божественной мудрости с ее телеологической установкой на окончательную победу “всехристианства” в форме мировой теократии» [Ильев, с. 56].

Размышления Е. Хинкиладзе о своеобразии интерпретации истории в эмигрантском творчестве Д. Мережковского также перекликаются с наблюдениями Г. Адамовича. «Особенность всех произведений, созданных Д. С. Мережковским в эмиграции, — пишет исследовательница, — состоит в том, что их тематика была чрезвычайно далекой от современности... Думается, их выбор был обусловлен историософской концепцией писателя, в которой каждая древняя эпоха, каждое имя символизировали собой этап в движении человечества к “царству Трех”. В эмиграции он как бы дополняет картину исполнения тайны “сверхисторического христианства”, настаивая на том, что, начиная с древних времен, человечество жило мыслью о соединении языческого и христианского. Потому произведения тех лет, на наш взгляд, нужно рассматривать с учетом

особенностей всего творчества писателя» [Хинкиладзе, с. 165]. Таким образом, критические заметки Г. Адамовича о романе Д. Мережковского «Мессия» содержат идеи, которые впоследствии были развиты в современных исследованиях творчества писателя.

Тема писательского одиночества была продолжена Г. Адамовичем в статье «На лекциях Мережковского», посвященной циклу лекций о Наполеоне, организованных «Звеном». Критик пишет о своих впечатлениях, о том, что существует «глубокий провал между “лектором и аудиторией”, во всяком случае, молодой частью ее; взаимное непонимание; одиночество и печаль там на эстраде; вежливо сдержанные, холодно-безразличные улыбки в рядах» (кн. 2, с. 167). По его мнению, молодые слушатели не в состоянии понять Д. Мережковского, им нужны четкость и понятность мысли, они не воспринимают размышления о судьбе и роке, о катастрофизме и вечности. Адамович иронизирует:

Главнее всего в жизни — «ne pas s'en faire». Посмотрите на эти лица, в очках и без очков, бритые или с усами, с улыбкой или без улыбки, веселые или задумчивые, безразличные или озлобленные, — на всех написано «ne pas s'en faire», или русское «моя хата с краю» (там же, с. 168).

Здесь критик касается важнейшей проблемы существования духовной бездны между старшим поколением писателей-эмигрантов и младшим. Из статьи не совсем понятно, к какому поколению относит себя Г. Адамович или, иначе говоря, на чьей стороне он находится. Ответ на этот вопрос можно найти в открытой переписке на страницах «Звена» Д. Мережковского и критика.

Писатель с самого начала спрашивает себя о позиции Г. Адамовича:

Где он, с кем? С молодежью ли, которой «более за все хочется благополучия» и для которой высшая заповедь: «моя хата с краю»? Судя по некоторым намекам, он действительно с ней. <...> Это с одной стороны, а с другой: он вроде бы соглашается с теми, кто в этом «подергивании плечами» видит что-то «подлое», «смердяковское» и для

кого французское: «ne pas s'en faire» или русское: «моя хата с краю» звучит, как циничное «je m'en f...» — «наплевать мне на все» (цит. по: кн. 2, с. 436).

По нашему мнению, важным является то, что Д. Мережковский не видит бездну между собой и аудиторией, которая его слушает. Писатель подчеркивает:

Не буду настаивать на том, что мое впечатление от аудитории, которая сделала мне честь выслушать меня, несколько иное, чем у Адамовича. <...> Не буду, повторяю, на этом настаивать, чтобы не быть заподозренным в самообмане (там же, с. 437).

То есть Д. Мережковский считает, что аудитория понимает его и принимает все, сказанное им. Он не чувствует одиночества в современном литературном мире, не чувствует себя лишенным читательской аудитории. Это открытое письмо так же, как и раньше переданные З. Гиппиус слова Д. Мережковского, указывает на важность для писателя затронутой темы, а также на его нежелание признать себя непонятым и одиноким.

В ответе на письмо Г. Адамович прояснил собственную позицию. Прежде всего он определил свое место в этом споре: «Это недоразумение... я попробовал остаться только наблюдателем» (там же, с. 439). Тем самым критик показывает свой нейтралитет, объективность своей позиции. В то же время он не понимает, почему Д. Мережковского затронули его слова об одиночестве, почему вообще эта тема настолько остро воспринимается писателем. Оказывается, критик таким образом хотел показать особенное, очень высокое место писателя в литературе:

Интересным является то, что Д. С. Мережковскому показалось упреком указание на его одиночество. Правду сказать, я не думал, что это упрек. «Ты царь, живи сам». Это похоже на высшую похвалу (там же).

Таким образом, очевидно, что интерпретация Г. Адамовичем произведений З. Гиппиус и Д. Мережковского, отражая особенности личных отношений между писателями, все же сохраняет черты непредвзятости и тонкой наблюдательности автора.

Рассматривая рецепцию Г. Адамовичем творчества Владислава Ходасевича, необходимо вспомнить о том, что эти авторы были крупнейшими критиками русского зарубежья, с их именами связана дискуссия о сущности русской литературы в изгнании, о роли молодых авторов в этом процессе. Вопрос о споре двух литераторов не раз поднимался исследователями литературы русского зарубежья, он изучен, на наш взгляд, достаточно основательно [Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича; Скорospelова; Хэггланд], поэтому мы не будем подробно останавливаться на сути спора между критиками. Выделим только основные моменты дискуссии, о которых пишут современные исследователи. Р. Хэггланд считает, что сущность расхождения двух авторов состояла в отношении к традиции: «Ходасевич, относивший истоки своего творчества к Пушкину и Баратынскому, занял “классическую” позицию: молодые писатели должны бережно относиться к традиции, изучать лучшие образцы. Адамович не соглашался. Его более “романтический” взгляд состоял в том, что идеи и чувства должны исходить свободно — не сдерживаемые эстетическими канонами, они должны звучать естественным, повседневным голосом поэта. Для него важным было сохранение не установленной литературной традиции, а индивидуального поэтического сознания» [Хэггланд].

По мнению Е. Костенко, дискуссия между В. Ходасевичем и Г. Адамовичем касалась вопроса о признании существования литературы русского зарубежья: «Адамович считал невозможным существование прозы и поэзии в изгнании, утверждая, что без “помощи жизни” она “мертва, и реанимировать ее невозможно”. Программная статья В. Ходасевича “Литература в изгнании”, опубликованная в “Возрождении” 27 апреля 1930 года, утверждала существование литературы зарубежья» [Костенко, с. 246].

С. Федякин полагал, что Г. Адамович и В. Ходасевич расходились в частных вопросах, а в общих, принципиальных положениях придерживались близких взглядов: «Нетрудно увидеть, что в главном позиции критиков совпадали: кризис сознания — отличительная особенность нынешнего времени, и нужно найти достойный выход из ситуации. Оба не терпели обезличенности, только один полагал, что опасность исходит со стороны чрезмерного ученичества, тогда как другой видел ее в нежелании такой учебы, через которую идет приобщение к подлинной культуре и подлинной традиции» [Федякин, 2005–2006, с. 26].

О. Коростелев обобщил сущность этой дискуссии: «Ходасевич считал главной задачей эмиграции сохранить русский язык и культуру. Для этого молодым эмигрантским поэтам нужно учиться мастерству — у классиков, лучше всего у Пушкина. Адамович считал, что громкая, уверенная в себе поэзия эмиграции “не по плечу”, что копировать образцы, даже самые высокие, бессмысленно, и призывал пожертвовать классической ясностью и говорить своим голосом, заверяя, что искренний “человеческий документ” ценнее отточенного, но духовно мертвого стиха. Ходасевич, в свою очередь, пытался оградить молодежь от Монпарнаса, сгубившего не одно поколение богемы, и сомневался, что “человеческий документ” может стать поэзией без овладения мастерством. Оба признавали кризис: в мире, в душах людей, в литературе. Но Ходасевич пытался противостоять кризису невозмутимой, классически ясной позицией, а Адамович хотел отразить кризис в предельно правдивой поэзии, без всякой риторики и поэтических пышностей» [Коростелев, 2008b].

Интересно, что В. Ходасевич в 1938 году в статье «К спору о Некрасове», резюмируя свой спор с Г. Адамовичем, подчеркнул:

Прямое сюда отношение имеет и неизбывный наш спор о «человеческом документе». Естественно, что, интересуясь людьми, а не художниками, Г. Адамович и молодежь, нам обоим близкую, с пути литературного творчества уводит на путь человеческого документа. Спорим мы, таким образом, о душах, боремся за обладание ими. По правде сказать, я думаю, что в конечном счете (хоть я еще повоюю) победа

останется за Г. Адамовичем, ибо то, к чему он зовет, несравненно легче, доступнее каждому [Ходасевич, 1935].

В задачи нашего исследования не входит подробное изучение дискуссии между критиками, мы рассмотрим рецепцию Г. Адамовичем творчества В. Ходасевича и обратим внимание на аспекты, которые являются отражением этого спора.

Г. Адамович, рассматривая мемуары В. Ходасевича о В. Брюсове, считает, что эта статья несвоевременная, потому что еще не прошло достаточно времени для осмысления личности поэта. Критик с сожалением констатирует, что статья В. Ходасевича убедительна, у него

...получился образ полуистукана, полуманьяка, расчетливого, сухого, самоуверенного в юности, растерянного в последние годы. Если Брюсов и был влюблен в литературу, то как чичиковский Петрушка, любивший читать ради складывания букв. Так Брюсов комбинировал рифмы и размеры. В. Ходасевич повторяет ходячее словцо, жестокое и несправедливое: Сальери (кн. 1, с. 198–199).

Очевидно, что Г. Адамович не согласен с этой статьей, но открыто выступить с опровержением не может, поскольку это противоречило бы настроению эмиграции, которая из-за политической позиции В. Брюсова, его сотрудничества с большевиками отрицательно относились к нему [Брюсов]. Но, тем не менее, Г. Адамович не может не высказать свое отношение к В. Брюсову, которого многие поэты Серебряного века считали своим учителем и чей авторитет был значим в начале XX века. Поэтому критик в заключении обзора статьи В. Ходасевича пишет:

Это был странный поэт и странный человек. Если ему не суждено играть учительской роли, если в нем многое нелепо, то еще и через сто лет кто-нибудь повторит с волнением: «Цветок засохший, душа моя, / Мы снова двое, ты и я». <...> Это, кстати, наименее брюсовские из брюсовских стихов, но это, может быть, самые прекрасные его стихи — «сухие и горькие», как сказал бы А. Блок (кн. 1, с. 199).

В этих словах, на наш взгляд, заключено желание Г. Адамовича защитить Брюсова, косвенно показать его значение в истории русской литературы. Критик здесь выступает и как ученик Н. Гумилева, который тоже считал Брюсова своим учителем. Для Г. Адамовича второстепенны политическая конъюнктура и те компромиссы, на которые после революции пошел поэт-символист, для него гораздо более важны поэзия, стихотворения Брюсова, в которых он, безусловно, был мастером.

В 1925 году Г. Адамович пишет обзорную статью о поэзии В. Ходасевича, в которой стремится передать свое видение мастерства поэта, источников его вдохновения. По мнению критика, талант В. Ходасевича формировался постепенно, если первые его стихотворения просто нравились и не оставляли какого-либо следа в душе читателя («В. В. Ходасевич начал свою деятельность со стихов своеобразных и изящных, но мало выразительных» (кн. 1, с. 262)), то теперь «В. Ходасевич “нашел себя”. Сейчас он пишет стихи, мало похожие на прежние и настолько “свои”, что под ними не нужна подпись: их узнаешь сразу и без ошибки» (там же, с. 262–263).

На протяжении всей статьи Г. Адамович пытается разобраться в собственном отношении к поэзии В. Ходасевича, которая хотя и кажется ему формально безупречной, все-таки вызывает некоторое замешательство, о котором он и размышляет. С одной стороны, критик признается:

Замечу лично о себе: я читал, кажется, все стихи В. Ходасевича, думал о них больше, чем о каких-либо других, но до сих пор я не могу отдать себе ясного отчета в своем отношении к ним. Формально это «прелесть и совершенство», настолько редкая прелесть, настолько исключительное совершенство, что нельзя пройти мимо них. Других таких нет (кн. 2, с. 263).

И это, безусловно, высокая оценка поэзии В. Ходасевича, признание его таланта, мастерства, наличия неповторимого, свойственного только ему голоса.

С другой стороны, Г. Адамович размышляет над тем, любит ли В. Ходасевич поэзию, что роднит (или же, наоборот, разъединяет) его с русской поэзией. Мы уже писали о том, что для критика важно акмеистическое отношение к искусству слова, он высоко ценит искренность, естественность, безупречность, отсутствие вычурности, пафосности. Именно поэтому Г. Адамович утверждает:

Чистота стиля в стихах Ходасевича удивительна. <...> Каждое слово на месте, малейшее слово живет полной жизнью и во всем своем значении. Ничто не перевешивает. Под микроскопом не заметишь ни одного промаха, пустого места или вычурности. Весь механизм поэзии Ходасевича безупречен. Но именно чистота этого механизма виновата в том, что не знаешь, что с этой поэзией делать и как к ней отнестись. Ведь при более поверхностном, менее взыскательном отношении к своему искусству Ходасевич, конечно, легко сумел бы ослепить, очаровать, ошеломить фейерверком «художественных эффектов», как это делают почти все другие стихотворцы. Ему ли не знать, как притвориться «высокоталантливым» мастером! Но Ходасевич надеется только на внутреннюю сущность, только ей верит. Он очень честен в искусстве. Его поэзия насквозь одухотворена, в ней нет ничего придуманного, могущего быть замененным, оставленным, уничтоженным. Читая Ходасевича, действительно чувствуешь его душу и понимаешь мысль. Поэтому его поэзию любишь навсегда или совсем не любишь (кн. 1, с. 264–265).

В приведенной цитате заключается, на наш взгляд, скрытое отношение критика к поэзии В. Ходасевича, которую он, по-видимому, не любит. При этом он признает мастерство поэта, безупречность форм его произведений, их неповторимость и уникальность, но все же есть нечто, мешающее ему полюбить творчество В. Ходасевича. Основанием так считать стали для нас финальные слова статьи:

Ходасевич входит в «нашу доверчивую словесность» явно «почтенной» личностью, скорей Плещеевым или Полонским, чем Рембо

или Вийоном. Одно как будто противоречит другому. Но «заветы» и «традиции» — только ширмы. Если бы Плещеев и Полонский разглядели то, что за ними, они ахнули бы от неожиданности и огорчения (кн. 1, с. 267).

То есть, по мнению критика, хотя В. Ходасевича можно назвать продолжателем традиций А. Плещеева и Я. Полонского, эти авторы, узнай они о таком последователе, «ахнули бы от неожиданности и огорчения». Такой финал статьи вызывает недоумение и одновременно не противоречит общей стилистике заметок Г. Адамовича, который не навязывает свой взгляд читателю, а размышляет, беседует с ним.

Для критика главным критерием, определяющим его отношение к В. Ходасевичу, стало понимание того, что поэт не любит стихи, не любит поэзию:

И вот главное: любит ли стихи Ходасевич? Тут меня охватывает недоумение. <...> А стихи Ходасевича? Они удивляют зоркостью взгляда, пристально напряженного, в упор, но смущают отсутствием «крыльев», свободы, воздуха. Говоря это, я не «критикую» поэзию Ходасевича: я ведь говорю сейчас о «что», а не о «как». «Что» — можно признать, засвидетельствовать, но за это трудно хвалить, бранить, ставить в пример. «Что» есть душа художника, Божий дар, который надо принять покорно и с сознанием непоправимости (там же, с. 265).

Критик отмечает далекое и, по-видимому, неприемлемое для него мировосприятие В. Ходасевича. Не случайно он сравнивает его с А. Пушкиным, личность и творчество которого для Г. Адамовича идеальны:

Стихи Ходасевича — в плоскости «что» — далеки от Пушкина настолько, насколько вообще это для русского поэта возможно. Прежде всего: Пушкин смотрит вокруг себя, Ходасевич — всегда внутрь себя, и это решительно определяет его «гамлетовскую» природу, его боязнь мира, его обиду, его неуверенный вызов миру (там же, с. 266).

Еще большее недоумение вызывает у Г. Адамовича ирония В. Ходасевича:

Прислушайтесь к иронии, к смеху Ходасевича: трудно представить себе что-нибудь более ядовитое и подпольное. Он редко смеется. Он предпочитает говорить о вещах серьезно, сухо и горестно. Но нет-нет — он сострит или ухмыльнется, и вас всего передергивает (кн. 1, с. 266).

Эта фраза, на наш взгляд, позволяет понять отношение Г. Адамовича к поэзии В. Ходасевича, увидеть, что именно разъединяет авторов.

Сдержанность, недосказанность, отсутствие категоричности в оценках критика не соотносятся с иронией, язвительностью и гамлетовским мироощущением поэта. Он признает его талант, безупречность, наличие собственного, присущего только ему авторского голоса, но для Г. Адамовича стихотворения В. Ходасевича слишком холодны, далеки от пушкинских. Другой современник поэта В. Вейдле тоже видел противоречие в связи поэзии А. Пушкина и В. Ходасевича. С одной стороны, поэтика произведений В. Ходасевича обусловлена именно пушкинской традицией, которая определила также и его отношение к поэзии:

Пушкинские у него и неизменная отнесенность к предмету слов и образов, и неколебимая точность смысла, и твердый скелет стиха. Пушкинская — его строгая боязнь преувеличений, его ненависть к украшенности чувства, к неоправданной торжественности тона [Вейдле, 1989, с. 150].

С другой стороны, В. Вейдле так же, как и Г. Адамович, отметил разницу в мировосприятии поэтов. Он писал о том, что стихотворения В. Ходасевича,

...примыкая к пушкинской поэтике, отрицают ее поэтическую основу, а потому меняют и художественный ее смысл. Существование пушкинских стихов предполагает космос, мир устроенный, пре-

красный, нерушимый, тот самый мир, который... Ходасевичу нужно прорвать, чтобы стала возможной его поэзия [Вейдле, 1989, с. 151].

Примечательно, что точку зрения Г. Адамовича и сегодня разделяют ученые-пушкинисты. «Ходасевич был поэтом остро современным по мироощущению, и любимая им пушкинская стиховая традиция вступила с этим мироощущением в трагическое, непреодолимое противоречие. Первым, еще при жизни Ходасевича, это категорично сформулировал Георгий Адамович, постоянный его оппонент в эмигрантских литературных спорах, — пишет И. Сурат. — Точна сама мысль Адамовича о парадоксе родства и несходства, о напряжении пушкинского и антипушкинского начал в Ходасевиче, о его влечении к Пушкину “по закону контраста”. Эта мысль обнажает сложность и глубину проблемы “Ходасевич и Пушкин”, не сводимой к вопросу о классическом каноне. Однако когдаходишь в детали ходасевичевской жизни, то видишь, что дело коренится где-то еще глубже. Пушкин всегда был нужен Ходасевичу как воздух, без “непрестанного духовного общения” с Пушкиным он вряд ли мог бы существовать, пушкинизм прочно вошел в его писательский образ, человеческий облик, каждодневный обиход» [Сурат, с. 4–5]. Все это свидетельствует и о точности оценок Г. Адамовичем поэтических традиций, которым следует В. Ходасевич, и о перспективности его заключений.

Через два года, в 1927 году, Г. Адамович вернулся к творчеству В. Ходасевича в связи с размышлениями о поэтической молодежи русского Парижа. Критик считает, что авторы, которых позже исследователи назовут «незамеченным поколением» (определение из одноименной книги В. Варшавского), разнородны и склонны к подражанию, точнее, даже к эпигонству (хотя критик и не называет этот процесс таким словом). Похоже, его огорчает факт того, что «наиболее характерной чертой здешней поэтической молодежи является подражание В. Ходасевичу. И отсюда, от этого слепого подражания, все ее беды» (кн. 2, с. 150).

Мы не будем рассматривать точку зрения Г. Адамовича о незамеченном, младшем поколении авторов литературы русского

зарубежья, поскольку это не входит в задачи нашего исследования. Обратимся к оценкам критика творчества В. Ходасевича в связи с его размышлениями о молодых русских поэтах Парижа. Прежде всего автор подчеркивает:

Ходасевич — бесспорно, исключительный мастер, один из самых умелых и самых изысканных наших поэтов. Но именно поэтому невозможна «школа Ходасевича», т. е. группа молодых стихотворцев, перенимающих его внешние приемы. У Ходасевича может учиться и может многому научиться тот, кто после его уроков станет еще самостоятельнее. Но группа, десяток, два десятка «маленьких Ходасевичей» — люди обреченные (кн. 2, с. 150).

Далее Г. Адамович отмечает, что главная особенность стиля В. Ходасевича, перенятая его подражателями, делает их стихотворения алогичными, эпигонскими:

Подражатели Ходасевича по его примеру избегают словесной шумихи. Они боятся эффектов, пристрастны к «серым тонам», к прозаизмам. Они не столько поют, сколько размышляют. Но главное у них отсутствует, и прозрачность стиля эту пустоту сразу выдает. Получается нечто невыносимое — пародия, вздор (там же, с. 153).

В постскриптуме к статье критик, словно бы желая оправдаться перед В. Ходасевичем, говорит о том, что «напрасно считают обязанностью, привилегией или признаком великого поэта — т. е. гения и мастера — создание поэтической школы... Пушкин никакой школы не создал» (там же, с. 154).

И хотя в этой статье Г. Адамович говорит о невозможности для В. Ходасевича создать собственную поэтическую школу, в 1928 году последователи творчества поэта создали литературную группу «Перекресток», в которую вошли П. Бобринский, Д. Кнут, Ю. Мандельштам, Г. Раевский, В. Смоленский, Ю. Терапиано, И. Голенищев-Кутузов, Е. Таубер, К. Халафов. Возможно, в этой статье скрыто проявляется полемика между Г. Адамовичем и В. Ходасевичем,

ведь критик и сам впоследствии создал «парижскую ноту». На наш взгляд, помимо оценки творчества В. Ходасевича, в этой заметке важны размышления критика о том, кто может называться настоящим поэтом. Эти мысли критика, на наш взгляд, проявляют его художественное мировоззрение, которое, безусловно, определяет и критические оценки автора:

Настоящий поэт отличается от случайного стихотворца прежде всего тем, что он не лжет в своих стихах. Нет, воображения его правдивость, его творческая честность не исключают. Но, выдумывая положения, обстановку, создавая некий искусственный мир в себе или вокруг себя, он не выдумывает, не придумывает чувств и мыслей, не берет их извне. Он может питаться воспоминаниями, надеждами, предчувствиями, он не ограничивает себя действительным и настоящим — но черпает он в самом себе, в своем существе, своей душе. И, конечно, поэт — только тот, у которого, кроме словесного дара, есть душа, достаточно богатая для того, чтобы не иссякли в ней ни чувство, ни мысль (кн. 2, с. 150–151).

Таким образом, главным критерием поэтического таланта Г. Адамович называет искренность, правдивость, о художественном мастерстве он в данном случае не упоминает.

Одной из последних заметок Г. Адамовича о поэзии В. Ходасевича на страницах парижского «Звена» стала его рецензия (1928) на «Собрание стихов» (1927) поэта, в которое вошли произведения из книг «Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь». Эта статья перекликается с предыдущей, о парижской школе поэтов, здесь критик также высказывается и о сущности поэзии и дает оценку ученикам поэта. Вообще все размышления Г. Адамовича о стихотворениях В. Ходасевича отражают его мировоззренческие установки. Критик начинает свою заметку со следующего замечания:

Стихи В. Ходасевича принадлежат к тому роду искусства, где «словам тесно, а мыслям просторно», да и не только мыслям, но и всему, что определяется понятием «содержание». Поэтому перелистать или

рассеянно просмотреть сборник было бы делом напрасным, бесплодным (кн. 2, с. 303).

Этими словами критик хочет обратить внимание на сборник В. Ходасевича, подчеркнуть, что это не проходная книга, она требует внимания к себе, пристального, вдумчивого чтения.

Далее Г. Адамович говорит о сложности произведений поэта, о том, что, на первый взгляд, у него «все просто и логично, все разумно и общедоступно. Но в основе и в истинной сущности своей поэзии Ходасевич так же “труден”, как самые трудные из символистов, — только обнаруживается это не сразу» (там же). Эти слова критика еще раз подтверждают его стремление более глубоко постичь поэзию В. Ходасевича, с помощью разбора его произведений донести свою собственную позицию, свой взгляд на природу художественного творчества. Причем адресует все это он именно ученикам В. Ходасевича. Не случайно далее Г. Адамович размышляет о том, что формально безукоризненные стихотворения — это еще не все:

Великая и подлинная власть над словом всегда соединялась с величием и богатством содержания, как у Пушкина, Тютчева, у Боратынского, которые не только самые значительные русские поэты, но и самые умелые русские стихотворцы (там же, с. 304–305).

Критик обращается непосредственно к последователям поэта:

На стихах Ходасевича можно учиться поэтическому искусству. Но надо дать себе слово никого в поэзии не обманывать. Надо иметь бесстрашие все договаривать до конца. И надо верить в себя, лучше — доверять себе. Если ученик на это способен — и если читатель в силах себя хоть на время к этому принудить — учение и чтение пойдут впрок. Иначе бойтесь — ученик и учитель! — этой сухости в обращении со словом, бойтесь, как бояться света, когда не все хотят освещать. Даже Ходасевич платится за качество своего стиля некоторой бедностью своего поэтического облика (там же, с. 305).

Эти слова Г. Адамовича свидетельствуют о том, что он отходит от принципов «Цеха поэтов», уже не отдает приоритета формальному совершенству стихов, справедливо считая, что наиболее важный в произведении искусства элемент — его душа, проявляющая мировоззрение автора, его честность по отношению и к читателю, и к самому себе.

Вторую часть статьи критик посвящает непосредственно разбору произведений В. Ходасевича, он считает, что на момент написания этой заметки поэт переживает второй период своего творчества. Если в начале автор стихотворений принимал мир («Ходасевич начал свою поэзию с “приятия мира”, как выражались символисты. Приятие было легковерным, и самый “мир” был хрупким» (кн. 2, с. 306)), то сейчас «поэт открывает новую вселенную, им воображенную рядом с миром грубо реальным, и где отныне он только и хочет жить» (там же). По мнению критика, стихотворения поэта хотя и прекрасны своим неприятием действительности, но рано или поздно В. Ходасевичу придется столкнуться с реальным миром, увидеть всю его грубость и недостатки. И это примирение поэта с окружающей реальностью может быть весьма трагическим, и тогда, считает критик, «мы будем свидетелями гибели поэта, потому что в поединке с жизнью... исход бывает только один» (там же, с. 308). Очевидно, что Г. Адамович предупреждает В. Ходасевича об опасности его мировоззренческой позиции. И это предупреждение адресовано не только поэту, но и его ученикам.

О том, что поэт создает и осмысливает версию «бытия как средоточия изначально разведенных крайностей, никогда не сходящихся начал, тяготеющих друг к другу с враждебной непримиримостью», пишет Н. Дзуцева [Дзуцева]. Она так же, как и Г. Адамович, рассматривая книгу «Собрание стихов», в которую вошли три сборника поэта «Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь», считает, что «все три названия в своей соотнесенности читаются как свернутый духовный сюжет: выношенная в лоне символистской культуры мифологема умирания-воскресения с ее дионисийско-эсхатологической семантикой, спроецированная на себя и постреволюционную

Россию, с одной стороны; мрак дегуманизированной безрелигиозной цивилизации — с другой» [Дзуцева].

Очевидно, что замечания Г. Адамовича о поэзии и о мировоззрении В. Ходасевича углубляются и осмысливаются современными учеными на качественно ином уровне, но по сути своей они близки. И критик, и ученые в конечном счете говорят об одном и том же, о том, что в основе произведений поэта «диалог — борьба, противостояние-преодоление, власть преобразующей силы творческого духа и мучительно-трезвая догадка об утопии всякого жизнестворчества. Высший трагический смысл бытия, утверждаемый через повседневность и будничную сниженность драмы, определяет сложную, мучительную работу сознания, в котором ощущается интеллектуальное усилие» [Там же].

Таким образом, Г. Адамович исследовал творчество В. Ходасевича достаточно глубоко и, давая оценку тем или иным сторонам его произведений, всегда стремился представить и собственную позицию по изучаемому вопросу.

О том, что Г. Адамовича интересовало творчество И в а н а Б у н и н а, свидетельствуют не только его многочисленные критические статьи и заметки, но и воспоминания, в которых автор дал многогранную характеристику бунинской личности [Ли Ялинь, 2016a]. В парижском «Звене» критик опубликовал четыре статьи о произведениях писателя, а также много раз упоминал его творчество в связи с рассмотрением литературных текстов других авторов. Статья «О Бунине» (1924) носит обзорный характер и посвящена главным особенностям творчества писателя. Уже в начале статьи критик отмечает «достойное внимания обстоятельство»: писателю чужды какие-либо модернистские течения и школы, потому что

...это единственный из настоящих писателей послечеховского поколения, оставшийся вполне чуждым и даже враждебным тому позднеромантическому вихрю, который пронесся в нашей литературе в последнюю четверть века и который был назван декадентством, модернизмом и многими другими столь же условными именами (кн. 1, с. 55).

По мнению Г. Адамовича, отсутствие связи с модернистской литературой начала XX века способствует бунинской «непоколебимости», потому что в творчестве писателя «нечему стареть»:

Его проза, даже среди самых «буйных» годов, ничего не потеряла в своей свежести. <...> Его стихи... лучше стихов почти всех его сверстников именно благодаря отсутствию всяких «завоеваний»; они проще, суше, точнее, приятнее (кн. 1, с. 57).

Здесь критик обращает внимание на невозможность многих авторов эволюционировать над собственными литературными открытиями, которые в начале столетия воспринимались как достижение большой художественной ценности, но уже в 1920-е годы рассматриваются как анахронизм, ретроградство. И. Бунину же удалось избежать этого явления во многом благодаря и собственному таланту, и стремлению сохранить традиции русской классической литературы.

Поэтому неудивительно, что когда Г. Адамович обращается к поиску литературных учителей И. Бунина, он называет имя И. Тургенева. Автор статьи отмечает:

Тургенева же [он] иногда напоминает более, чем какой-либо другой из наших писателей: есть «что-то тургеневское» в этом смешении помещика, любящего осеннюю охоту, самовар и беседы о земстве, с русским «эллинизмом», чуть-чуть брезгливым. От Тургенева же у И. Бунина и любовь к вещи, всегда стройная и ясная ее композиция (там же).

По мнению Г. Адамовича, тургеневское влияние обнаруживается и в чувстве равновесия, присущем всему творчеству И. Бунина, под которым критик подразумевает равную ценность и значимость языка, композиции и замысла:

О прекрасном языке Бунина много писалось. По этому поводу я позволю себе еще раз вспомнить имя Тургенева. Как Тургенев, Бунин чувствует равновесие в процессе творчества: он знает, что язык, как бы богат он ни был, не должен быть развит в ущерб композиции

и замыслу, не должен затмевать их. Так платье не должно затмевать прелести человека (кн.1, с. 58).

Это равновесие сил в творчестве И. Бунина позволяет Г. Адамовичу назвать его прозу образцом писательского мастерства, отметить умение всегда в полной мере осуществить авторский замысел, «оставляя недоделанными одни куски, дорисовывая до мельчайших деталей другие». Поэтому рассказ «Грамматика любви», который при беглом чтении «может показаться искусной стилизацией вроде картинок во вкусе 30-х годов», критик называет одним из «удивительнейших созданий русской прозы, печальным, нежным и блестящим» (там же), а «Господина из Сан-Франциско» считает «почти мертвенным в своем совершенстве» (там же).

Следует отметить, что указания Г. Адамовича на тургеневские традиции в произведениях И. Бунина были не новы. Г. Чулков за несколько лет до статьи критика также писал о схожести писателей, он называл стиль И. Бунина «четким, суховатым, но всегда точным и крепким» [Чулков, с. 280].

В русском зарубежье продолжились поиски сопоставления творчества писателей. Помимо Г. Адамовича, другой критик русской эмиграции Ф. Степун также проводил параллели между творчеством И. Бунина и тургеневскими произведениями [Степун, 2001]. П. Струве считал, что «из всех великих русских писателей к Бунину всего ближе именно Тургенев. Бунин представляет ту же особенность духовной и писательской индивидуальности, которую мы встречаем у Тургенева. Но только у Бунина она выступает перед нами, так сказать, в еще более сгущенном виде. Основной особенностью дарования Бунина является, как и у Тургенева, необычайно яркая и мощная слитность дарования лирического с даром изобразительным и эпическим...» [Струве, 1992, с. 101]. Все это, на наш взгляд, свидетельствует о том, что наблюдения Г. Адамовича тесно связаны с критическими взглядами современников, они перекликаются с ними, демонстрируют существование тесного творческого взаимодействия.

В завершение Г. Адамович подчеркивает главные особенности бунинского творчества: это и его знание русской жизни, русской культуры, русского человека («Что найдут в нем иностранцы, которые стали в последнее время усиленно переводить Бунина? Он их, вероятно, не поразит, как вообще не поражает их все наиболее русское и лучшее из русского», — подчеркивает критик в финале, словно стремясь показать неспособность зарубежных читателей понять бунинское творчество (кн. 1, с. 59)). Нобелевская премия, полученная И. Буниным через девять лет после этой статьи, опровергает такое суждение критика.

Через несколько месяцев, в том же 1924 году, Г. Адамович обратился к сборнику стихотворений и рассказов И. Бунина «Роза Иерихона» (отметим, что эта книга была популярна за рубежом на протяжении многих лет, в частности, в Китае она вызывала неподдельный интерес и в 2001 году [Е Хун, с. 86]). В сборнике критик отметил явное влияние Л. Толстого.

О творческих связях Л. Толстого и И. Бунина сегодня пишут многие исследователи. В частности, О. Сливичкая считает, что И. Бунин «следует за Толстым в самом для себя существенном: Толстой для него — это певец живой жизни» [Сливичкая, с. 13]. По мнению автора, главные черты мировоззрения писателя сформировались именно под воздействием Л. Толстого:

Одна из заслуг Бунина — это разрушение антропоцентрической модели мира и приближение к той модели, что носит название антропокосмической. С этим связано и разрушение европоцентрической модели культуры, и обращение Бунина к буддийскому Востоку, его философским и эстетическим основам. Одним из первых по этому пути пошел Лев Толстой. Он единственный из русских классиков, чье влияние на свое творчество Бунин признавал безоговорочно [Там же].

Л. Колобаева подчеркивает, что писатель «формировался в процессе сложных воздействий и противодействий, в своеобразном “скрещении” ориентиров — на Толстого не в меньшей мере, чем на Чехова» [Колобаева, с. 62].

В начале статьи Г. Адамович, словно определяя современные литературоведческие взгляды, размышляет о том, что русская беллетристика начала XX столетия могла получить высокую оценку, если бы до нее не было произведений Л. Толстого, «это слишком сокрушающее соседство, от которого многие страдают», поскольку авторам трудно выдержать какое-либо сравнение с классиком (кн. 1, с. 106). Исключением Г. Адамович называет только творчество И. Бунина и А. Н. Толстого, они «способны вызвать это сравнение и остаться в живых» (там же, с. 107). Критик сразу делает оговорку, что не будет говорить о том, «как “сделаны” эти рассказы», потому что они «еще слишком недавно появились, они еще слишком новы и свежи, и любишь их еще слишком беспокойно-восторженной любовью, чтобы разлагать их и расчленять» (там же). Это замечание указывает не только на то, что книга получила высокую оценку автора статьи, но и на то, что его рецепция произведений И. Бунина носит скорее читательский, нежели критический характер.

Г. Адамович считает, что рассказы книги объединены мировоззренческой позицией автора,

той печалью, с которой художник смотрит на мир, страстной тоской и страстной нежностью к миру. И. Бунин не тонет в безотчетном лиризме, не вздыхает и не плачет: его мужественная и зрелая мысль все понимает, ничем не обманывается. Уродства жизни вызывают в нем неукротимый гнев. Гневом и нежностью проникнута вся книга (там же).

Смелость И. Бунина состоит в том, что он открыто показывает превосходство старой жизни над новой, в которой «новый быт во всех его формах — не Россия только, но и Европа! — отвратителен» (там же, с. 108). Однако, считает Г. Адамович, «милее всего ему то, что не ново и не старо, что всегда было и будет: осенние холодные закаты, бесконечно ровное море, снег, ветер, улыбка любимого лица, торопливые признания» (там же). Именно вечные, непреходящие духовные ценности, чувства, переживания, темы, образы важны для И. Бунина, только они вдохновляют писателя и заставляют читате-

лей так сопереживать его героям, как это делает критик, пересказывая взволновавший его эпизод о лунном свете в окне заброшенной избы из рассказа «Метеор». «Как это хорошо!» — заканчивает свою статью о «Розе Иерихона» Г. Адамович, на наш взгляд, таким образом еще раз подчеркивая именно читательскую, а не критическую рецепцию бунинского сборника.

Творчество И. Бунина, несомненно, близко Г. Адамовичу, он принимает и разделяет его эстетические и мировоззренческие позиции. Не случайно он посвятил повести «Митина любовь» две статьи, поскольку пытался понять творческие и эстетические установки автора. В первой (1925 года) критик кратко и фрагментарно характеризует произведение, подчеркивая, что «Митина любовь» удивила его и что «это одна из самых “человечных” повестей в новой русской литературе» (кн. 1, с. 252). Однако это замечание не мешает критику отметить, что повесть «трагична и слегка “форсирована”, чуть-чуть по-декадентски и уж совсем не по-толстовски, не по-анно-каренински» (там же). То есть он видит в произведении декадентские черты, которые раньше отсутствовали у И. Бунина, и это мироощущение обусловлено авторской сосредоточенностью на Митиных переживаниях:

Все сводится к томлению, к медленному, восторженно-мучительному умиранию влюбленного существа. Это умирание к концу повести вырастает во что-то столь величественное и грустное, что рядом с ним отдельные реалистически-бытовые эпизоды повести явно тускнеют (там же).

Автор статьи не видит толстовских традиций в повести, но, рассматривая характер главного героя («Сам Митя ускользает, но это так и должно быть при беспредельности его любви. Недаром ведь все влюбленные говорят: “Я схожу с ума”. Они с ума не сходят, но перестают быть людьми в обыкновенном смысле слова. Все освещено для них другим светом, все соотношения меняются, все, что не относится к их любви, кажется им мелочью. Истинно влюбленный — всегда одержимый, и как характер, как личность он

не существует» (кн. 1, с. 255)), все же проводит параллель с Анной Карениной, о которой критики говорили, что «о ней нечего сказать, кроме того, что она влюблена» (там же). То же самое он говорит и о Мите, так же считает, что для его характеристики достаточно слова «влюбленный». Подчеркнем, что в этой статье Г. Адамович приводит свое устное обсуждение повести с З. Гиппиус, которая, в отличие от критика, считала неоправданной сцену интимной связи Мити с деревенской бабой, ведь «юноша, впервые влюбившийся, “непременно делается целомудрен до дикости, страстно целомудрен”» (там же).

Интересно, что эта статья вышла в июле 1925 года, а уже через полгода, в январе 1926 года, Г. Адамович снова вернулся к рассмотрению повести, причем наметил в ней совершенно иные аспекты, позволяющие по-новому ее прочесть. Критик считает, что это произведение служит ключом ко всему творчеству писателя. Г. Адамович снова подчеркивает «противоречие... пропасть» между «Митиной любовью» и другими произведениями И. Бунина. Он пишет:

Что удивляет в «Митиной любви»? Прежде всего тон ее, напряженный, взвинченный, приподнятый, тревожный, очень «городской». И вместе с этим вообще чуждым И. Бунину тоном в повести, несомненно, есть сочувствие к герою, к жертве, к Мите, даже любовь к нему (там же, с. 398).

Этот тон повести обусловлен творческой задачей, которую ставил перед собой художник, его стремлением показать разрушительную силу искусственно созданных обстоятельств, страстей, опошляющих и усложняющих любовь.

Для И. Бунина мир делится надвое,

...и только одну половину мира он признает и любит. Деление произведено не по моральным, эстетическим и уж, конечно, не по политическим признакам. Нет, это все признаки ничтожные и пустые, слишком грубые и точные. Мир разделен на светлое, простое, доброе, здоровое, бодрое, громкое, с одной стороны, и темное, молчаливое,

сложное, лживое, с другой. Давно кто-то сказал: «Бог задумал мир в простоте, все смущающее пришло от дьявола». Кажется, И. Бунин мог бы повторить эти слова. Он любит только Божию — в этом смысле — часть мира, и среди людей только Божиих, а не дьяволовых подданных (кн. 1, с. 399).

Таким образом, критик выделяет главную особенность бунинского мировоззрения: приятие естественного, простого, Божьего мира и острое неприятие мира искусственного, темного, наполненного декадентскими страстями и переживаниями, скукой, игрой с моралью. Г. Адамович приводит строки из восьмистишия И. Бунина «Поэтесса», в котором много «злости и насмешки в описании “декадентки”» (там же, с. 400). По его мнению, этой поэтессой вполне могла быть и Ахматова, и то, что И. Бунин «никогда, ни на минуту не был декадентом, доказывает его высокую сознательность, его художественную честность» (там же, с. 399). Именно с этих позиций следует рассматривать «Митину любовь», именно это позволяет понять самоубийство героя как авторское стремление указать на разрушительную силу декаданса:

Скрытый смысл повести в том, что Митя влюблен не в какую-либо подобную себе девушку, а в Катю, девицу, «безумно любящую искусство», поклонницу музыки Скрябина. Гибель Мити, как жертва, определена не самой его любовью, а вторжением в его жизнь враждебного и опустошающего начала. Катя — существо ничтожное и взбалмошное. Но за Катей тянется все то, с чем она связана: тревога жизни, поиски каких-то радостей вне назначенного человеку круга, «умышленность», отсутствие простоты, скука — все «дьяволово». Катя дает тон любви Мити, и Бунин лишь как правдивый художник передает этот тон, сочувствуя обреченному, слабому Мите (там же, с. 401–402).

Эта заметка о «Митиной любви», на наш взгляд, не только демонстрирует стремление критика постичь писательское мировоззрение, но и является свидетельством близости взглядов Г. Адамовича и И. Бунина.

Такую же мировоззренческую общность демонстрирует и статья, посвященная рассказу «Солнечный удар». Г. Адамович, стремясь подчеркнуть исключительность творчества И. Бунина, в начале заметки иронично пишет о своих читательских впечатлениях от прочитанных недавно эмигрантских и советских произведений:

Думаю, что это чувство многим знакомо: «ничего не нравится». <...> Но вот выходит «настоящая» книга — и сразу оживает интерес, любовь, читаешь ее не отрываясь, не заглядывая, сколько еще страниц осталось до конца, не думая, что можно было бы об этой книге написать (кн. 2, с. 130).

Как и в предыдущих работах, Г. Адамовичу буквально не хватает слов, чтобы передать свое впечатление от прочитанного. И это удивительно, поскольку в статьях о других авторах он всегда дает объективную оценку, проводит точные параллели, определяет достоинства и недостатки. В случае же с произведениями И. Бунина критик находится под огромным воздействием таланта писателя.

Признаюсь сразу: я не нахожу нужных слов, чтобы передать свое впечатление... О Бунине в последнее время много писали, и писали так восторженно и однообразно, что повторять то же самое не только бесполезно, но почти неловко. Да, чудесная книга, чудесный язык, свежесть, точность, яркость, непосредственность — все это так. Но, в сущности, это не все, и остается в последних вещах Бунина что-то неуловимое, что ни в описания природы, ни в «чудесный язык» не укладывается и что дает этим книгам очарование. Но об этом «неуловимом» очень трудно говорить (там же, с. 131).

В этой статье есть верное замечание о том, что обычно в раннем творчестве писатель «острее и уже по темам, чем в зрелости, устав, притупив зрение, но, расширив кругозор, становится внимательнее к здешней повседневной мелкой жизни, превращается в бытописателя» (там же).

И. Бунин — это редкий пример другой творческой эволюции, он ушел от бытописательства ранних произведений, созданных не без влияния Чехова, посвятив творчество исключительно одной теме — теме любви:

В каком-то смысле он стал моложе, чем был двадцать пять лет тому назад. Его ум сделался искушенной и требовательней, опыт обогатился, и в соединении со «второй молодостью» души это дало удивительный расцвет бунинского творчества. У Бунина осталась сейчас только одна тема — любовь. С такой великой, жадной и в то же время просветленной страстью никто, кажется, в русской литературе о любви и не писал. В книге есть не только мастерство, умение, искусство, вдохновение — в них есть счастье (кн. 2, с. 131–132).

Это последнее предложение критика о счастье, которое нельзя отнести к литературоведческим категориям, а скорее к его личной рецепции, на наш взгляд, является еще одним примером близости автору статьи творчества писателя, его стремления выделить И. Бунина из ряда других художников в русском зарубежье.

По нашему мнению, критические статьи Г. Адамовича о И. Бунине содержат наблюдения, которые позже были подхвачены и развиты исследователями творчества писателя, что, как мы уже писали выше, свидетельствует о глубине замечок критика [Абабина; Андрианов; Анненкова; Комаров; Курляндская; Сафронова]. Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений И. Бунина свидетельствует и о глубоком интересе к творчеству писателя, и о мировоззренческой близости авторов.

Критическая оценка Г. Адамовичем творчества Марины Цветаевой не раз становилась предметом рассмотрения исследователей [Марина Цветаева — Георгий Адамович; Шевеленко]. Мы подробно рассмотрели рецепцию Г. Адамовичем творчества М. Цветаевой в нашей статье [Ли Ялинь, 2016b]. Такой интерес к этому вопросу обусловлен конфликтной ситуацией между двумя этими авторами, вынесенной на страницы эмигрантской прессы.

М. Цветаева опубликовала в брюссельском журнале «Благонамренный» статью «Цветник», в которой со своими ироничными комментариями привела выдержки из различных работ Г. Адамовича о себе и о других писателях [Цветаева, 1926]. Эта публикация стала реакцией поэтессы и на критику, которая явно затронула ее, и на проигрыш в поэтическом конкурсе «Звена».

Эмигрантская печать неоднозначно отнеслась к статье М. Цветаевой. М. Осоргин считал, что и писателям, и критикам, и читателям «положительно нет дела до того, как Марина Цветаева реагирует на критические о ней (о ней лично) отзывы, кому она дает право судить себя, кому не желает его предоставить, кого слушается, кого не слушается, для кого она пишет, как она сама себя понимает, каковы ее черновики, каковы ее беловики, какова была раньше ее наружность, какова стала теперь. А уж анализировать под ее пристрастным руководством отзывы о ней Г. Адамовича — от этой глубокой провинции окончательно следовало бы нас избавить» [Осоргин].

В. Познер выступил в защиту литературной критики как искусства, иронично подчеркнув: «М. И. Цветаева, очевидно, думает, что критики при поэте — нечто вроде тех птичек, которые чистят зубы крокодилам. Поэтесса не предполагает, что критика — искусство, поэзии не подчиненное, что критики вовсе не должны рассказывать авторам что бы то ни было (подобно ученикам, отвечающим урок: все прочел? ни строки не пропустил? запомнил?). Вся статья построена на утверждениях, требующих доказательств. Так, мы узнаем, что критик должен быть “пророком” и “судьей”, обязательно непогрешимым. Таким образом, критику заказано даже сомневаться. Говоря кратко, автор требует от всех критиков, чтобы они были по крайней мере Сент-Бёвами. Критики снисходительней и не требуют от поэтов стихов, равных пушкинским» [Познер]. В финале статьи В. Познер обобщает точку зрения всех критиков на статью М. Цветаевой: «В отрицательной оценке этой совершенно ненужной части статьи талантливой поэтессы сошлись единодушно люди самых разных взглядов» [Там же].

Известно, что на протяжении всей своей критической деятельности, длившейся около 50 лет, Г. Адамович посвятил М. Цветаевой

более 60 отзывов, причем большинство из них были положительными. О. Коростелев подчеркнул, что на первый взгляд контраст между авторами очевиден: «“Тишайший” поэт Адамович и безудержная Цветаева, петербуржец с головы до ног и москвичка до мозга костей, лидер камерной “парижской ноты” и проповедник шири, надрыва» [Коростелев, 2013, с. 202]. Исследователь так охарактеризовал особенности критических оценок Г. Адамовича: «О Цветаевой всю жизнь писал на удивление ровно, твердо держась убеждения, что Цветаева — большой поэт с определенными недостатками и трудным характером. Можно не сомневаться, что он искренне хвалил то, что ему действительно нравилось, и столь же искренне морщился от того, что вызывало у него неприятие. После самых ярких нападок он находил в себе силы оценить по достоинству и даже восхититься новым произведением оппонента, всегда готов был защитить Цветаеву от чрезмерно заниженных оценок, но зато когда ее начинали, по его мнению, перехваливать, тут же вновь высказывал свои обычные претензии, словно стараясь выровнять линию и соблюсти высшую литературную иерархию» [Там же, с. 198].

Отношение критика к творчеству М. Цветаевой было обусловлено еще и тем, что он не верил ей, поэтесса прекрасно об этом знала и говорила: «Если Адамович мне не верит — дело в нем, а не во мне» [Цветаева, 1997, с. 477]. Это неверие критика связано с его убеждением в том, что поэт должен быть искренен, «он не верил, что Цветаева всегда искренна в своем пожаре страстей... Он слишком хорошо помнил тяжелую обязанность символистов ежеминутно сгорать на творческом огне и в каждом жесте надсадно соответствовать обременительному званию поэта. По его мнению, это было еще возможно в пьянящей атмосфере Серебряного века, но абсолютно исключено в хмурых и похмельных утренних сумерках эмиграции. Разве иногда, наедине с собой, по ночам. Но чтобы среди бела дня, на виду у всех, да еще непрерывно и с таким вызовом, — в это он поверить не мог» [Коростелев, 2013, с. 199–200]. Творчество М. Цветаевой было именно таким, и в этом тоже заключается причина их противоречий. И если критик все же иногда допускал веру в искренность цветаевских интонаций, то не раз высказывал опасение

по поводу ее влияния на поэтическую молодежь, которая наверняка в своем подражании безудержности не сможет быть такой же правдивой. Поэтому изучение рецепции Г. Адамовичем творчества М. Цветаевой позволит нам понять особенности позиций авторов.

В «Литературных заметках» 1924 года критик рассматривает статьи М. Цветаевой «Световой ливень: поэзия вечной мужественности» (о поэме Пастернака «Сестра моя Жизнь») и «Кедр» (о книге С. Волконского «Родина»). Г. Адамович, таким образом, представляет оценку цветаевской критики, и замечания, высказанные в статье, позволяют нам понять особенности его мировоззрения и точку зрения на задачи, стиль, поэтику литературно-критических произведений. Уже в самом начале критик так характеризует князя С. Волконского:

Человек очень культурный, даровитый и умный, писатель сдержанный и спокойный. Не думаю, чтобы он мог без усмешки прочесть статью, в которой его ежеминутно сравнивают с Гёте, с Лукрецием и бог весть с кем еще. Не думаю, чтобы в нем вызвали добрые чувства этот кликушеский стиль, бесчисленные восклицательные знаки, многоточия, вскрики, скобки, вся эта претенциозная и совершенно пустая болтовня (кн. 1, с. 92).

Обратим внимание, что Г. Адамович осуждает стиль статьи М. Цветаевой, ее излишнюю эмоциональность. Такая точка зрения обусловлена кардинально противоположной стилистикой критических выступлений самого автора, в статьях которого отсутствует экспрессивность, они представляют собой логичные аргументированные размышления, беседы, лишённые цветаевской эмоциональности и ее рубленого синтаксиса. Особенностью критики Г. Адамовича всегда было его стремление к объективности оценки, в данном случае он не изменяет своей позиции:

Надо очень любить стихи Цветаевой, чтобы простить ей ее прозу. Не могу не сознаться: я очень люблю стихи ее. Добрая половина цветаевских стихов никуда не годится, это совсем плохие вещи. У Цветаевой нет никакой выдержки: она пишет очень много, ничего не вынашивает,

ничего не обдумывает, ничем не безгует. Но все-таки ей — одной из немногих! — дан «песен дивный дар» и редкий соловьиный голос. Некоторые ее строчки, а иногда и целые стихотворения, совершенно неотразимы и полны глубокой прелести. Не хватает ей простоты (кн. 1, с. 93).

В этой высокой оценке Г. Адамовичем стихотворений М. Цветаевой, в безоговорочном признании ее поэтического таланта очевидно и его стремление к объективности, и, возможно, желание как критика критику донести М. Цветаевой свой взгляд на поэтику литературно-критических статей. Также очевидно, что и эмоциональность ее лирики также вызывает у Г. Адамовича некоторое сопротивление, потому что отсутствие выдержки, безудержность, по его мнению, часто приводят поэтессу к неудачам. Поэтому в статье «Стихи в “Современных записках”» критик задает риторический вопрос:

Что с Мариной Цветаевой? Как объяснить ее последние стихотворения — набор слов, ряд невнятных выкриков, сцепление случайных и «кое-каких» строчек (там же, с. 203).

Г. Адамович, стремясь быть объективным, подчеркивает:

Дарование поэта столь несомненного, как Цветаева, не может иссякнуть и выдохнуться. Вероятно, она еще найдет себя. Но сейчас ее читать тяжело (там же).

Критик, характеризуя художественный метод поэтессы, утверждал, что она «никогда не была разборчива или взыскательна, она писала с налета... но ее спасала музыка. У нее нет, кажется, ни одного удавшегося стихотворения, но в каждом бывали упоительные строфы» (там же). Стихотворения, которые анализирует критик, вызывают у него удивление:

...теперь она пишет стихи растерянные, бледные, пустые, и метод тот же, и то же стремление скрыть за судорогой ритма, хаосом син-

таксиса и тысячами восклицательных знаков усталость и безразличие «идущей на убыль души» (кн. 1, с. 203).

В данной заметке очевиден выработанный подход Г. Адамовича к оценке цветаевского творчества, который выражается в следующей последовательности: признание с некоторыми оговорками ее поэтического таланта, суждения об индивидуальности стиля, критические замечания о стихах, обусловленные эмоциональной несдержанностью поэтессы.

По этой же схеме строятся и другие статьи критика о М. Цветаевой, например, о литературной сказке «Молодец». Здесь автор, как и в других статьях, признает талант поэтессы, разумеется, с оговорками:

Нельзя сомневаться в исключительной даровитости Марины Цветаевой. Читая ее, нередко приходится думать: «победителей не судят». Все средства, употребляемые ею, качества не перворазрядного. Вся внешность ее поэзии скорей отталкивающая. Тон льстивый, заискивающий, большей частью фальшивый. Но настоящий художник всегда обезоруживает, наперекор предположениям: так и Цветаева (там же, с. 256).

Мы видим, что критик снова пишет о ее несдержанном поэтическом тоне, считает его фальшивым, неискренним и, вместе с тем, признает «исключительную даровитость», обезоруживающий поэтический дар. Это одновременное неприятие стиля и признание таланта, как и в статьях о других авторах, указывают на умение Г. Адамовича ради истины стать выше собственных поэтических принципов и пристрастий.

Критик сравнивает М. Цветаеву с А. Блоком и А. Ахматовой:

По редкому дару певучести, по щедрости этого дара ее можно сравнить с одним только Блоком. Конечно, шириной, размахом, диапазоном голоса Цветаева значительно превосходит Анну Ахматову. Если же мы, не задумываясь, отдадим пальму первенства Ахматовой, то только потому, что стихи — не песня, и поэзия все-таки не музыка (там же).

Обратим внимание, что сравнение двух великих поэтов Серебряного века стало общим местом в литературной критике. К сожалению, не избежал этого и Г. Адамович, и то, что в отношении поэтического мастерства он ставит А. Ахматову выше М. Цветаевой, обусловлено приверженностью критика акмеистическим канонам, однако же, как видим, по его мнению, А. Ахматова уступает М. Цветаевой в «диапазоне поэтического голоса». Г. Адамович, приступая к рассмотрению литературной сказки «Молодец», отмечает, что это «вещь для нее очень характерная» (кн. 1, с. 257). В этом произведении «есть страницы сплошь коробящие, почти неприемлемые. Все разухабисто и лубочно до крайности», и «нужен был подлинный и большой талант, чтобы из этого болота выбраться, чтобы всю сказку спасти. М. Цветаевой это оказалось под силу» (там же, с. 257–258). Поэтому «“Молодец” в целом — очаровательная вещь, очень свежая, истинно поэтическая. Закрывая книгу, ни о каких недостатках не помнишь. Все кажется прекрасным. Опасно требовать большего от поэта», — подчеркивает Г. Адамович (там же, с. 258).

Далее критик определяет недостатки поэмы, которые заключаются в псевдонародном стиле и языке произведения:

Сказка М. Цветаевой написана языком не разговорным, не литературным или книжным, а «народным». Я отдаю должное изобретательности М. Цветаевой, если она изобрела большинство встречающихся в ее сказке оборотов и выражений. Я преклоняюсь перед ее знанием русского языка, если она все эти речения взяла из обихода, а не выдумала. Не берусь судить, какое из двух предположений правильное. Но с уверенностью я говорю: насколько наш обыкновенный, простой, развенчанный и оклеветанный литературный язык богаче, сильнее, выразительнее М. Цветаевского волапука! (там же, с. 258–259).

Очевидно, что Г. Адамович не приемлет язык «Молодца», считает его фальшивым, искусственным, поэтому в конце статьи он иронично предполагает, что «если бы русский народ изъяснялся так, иностранцы были бы правы, утверждая, что все русские — полупомешанные» (там же, с. 259).

Мы уже отмечали, что Г. Адамович считает прозу, критику М. Цветаевой по сравнению с ее поэзией второстепенной и неудачной. Эту позицию мы наблюдаем и в статье «“О Германии” М. Цветаевой», в которой для нас важны его размышления о стилистике цветаевской прозы. Он отмечает:

У людей простодушных она вызвала недоумение: бред какой-то, чушь — многоточия, скобки, опять многоточия, восклицательные знаки, ни конца, ни начала, ничего не понять! Читатели более искушенные даже и не заметили, что статья написана хаотически. После Розанова и Белого ничем человека не удивишь. Между тем по поводу прозаического стиля М. Цветаевой стоит задуматься (кн. 1, с. 377).

Стиль М. Цветаевой критик ставит в один ряд со стилем с В. Розанова и Андрея Белого. Он выделяет в нем черты, которые несколько десятилетий спустя назовут «потокосом сознания», и так его характеризует:

Эти писатели стремятся передать пером малейшее движение, легчайший оттенок мысли. Они презируют «школьный» синтаксис. Им кажется условным и мертвенным искусственное построение фразы, а исправление или — Боже упаси! — обтачивание ее для них прямое кощунство. Их обуревают стремление дать фразу «еще теплую». Их прельщает бесформенность разговорной речи (там же).

Розановский стиль казался оригинальным до тех пор, пока не появились его последователи и подражатели, «отдельные блестящие индивидуальности сбились в одно стилистическое стадо» (там же, с. 378). Критик считает, что «поток сознания» обедняет авторов, которые не в состоянии в полной мере донести читателям свои мысли:

У Цветаевой кажется, что в стиль уложилась вся мысль, до последней крупинки. Но, конечно, только кажется. Однако именно тем она так страшно обедняет себя (там же).

При этом нельзя утверждать, что Г. Адамович всегда отрицательно оценивает прозу и критику М. Цветаевой. Рассматривая ее статью «Твоя смерть», посвященную Р. Рильке, автор пишет, что «нельзя все-таки “без волнения внимать” голосу Марины Цветаевой» (кн. 2, с. 260). Эта работа по-настоящему затронула его, не случайно он считает, что цветаевский рассказ «над обычной журнальной литературой возвышается как Монблан» (там же, с. 260–261). Психологизм статьи он считает ее достоинством:

Цветаева подмечает в одном якобы простом чувстве или душевном движении множество спорных подразделений. И чем дальше за ней идешь по этому пути, тем яснее видишь, что это путь бесконечный: внутренняя жизнь человека не упирается в нечто неразложимое, а разветвляется и утончается настолько, насколько зрение способно эти деления уловить (там же, с. 261).

В предыдущих статьях Г. Адамовича мы наблюдали его неприятие цветаевского стиля в ее прозе, в этой же статье, считает критик,

...в цветаевском надгробном слове убедителен тон. Очень редко пафос писателя бывает до конца оправдан и совершенно не смешон. Очень редко за ним не ощущается пустоты и не хочется о нем сказать: «Слова, слова, слова!» У Цветаевой лиризм по-настоящему лиричен (там же).

Однако такая высокая оценка статьи М. Цветаевой о Рильке не мешает Г. Адамовичу в конце своих размышлений подчеркнуть:

Несмотря на несочувствие М. Цветаевой-литератору, несмотря на его полную, глубокую и бесповоротную для нас неприемлемость, порадуемся все-таки «встрече с человеком», что в наши дни редкость (там же).

Последняя фраза, вопреки предыдущим словам критика о фальшивости цветаевских статей, свидетельствует о том, что произведением «Твоя смерть» поэтессе удалось затронуть сердце критика.

Противостояние авторов не было однозначным, достаточно вспомнить, что М. Цветаеву затронуло стихотворение Г. Адамовича «Был дом, как пещера. / О, дай же мне вспомнить...», и перед отъездом в Советскую Россию Цветаева переписала это стихотворение себе в тетрадь: «– Себе на память — (2 июня 1939 г., пятница)», приписав под ним: «Чужие стихи, но которые местами могли бы быть моими» [Коростелев, 2013, с. 202].

Г. Адамович перед смертью в 1971 году написал стихотворение «Памяти М. Ц.», в котором не только выразил сожаление о невозможности встречи и хотя бы одного разговора («Поговорить бы хоть теперь, Марина! / При жизни не пришлось. Теперь Вас нет. / Но слышится мне голос лебединый, / Как вестник торжества и вестник бед» [Адамович, 2002, с. 400]), но также показал свои собственные переживания по поводу их противостояния, противоречий, часто обусловленных обстоятельствами, некими правилами «литературной игры»:

При жизни не пришлось. Не я виною. / Литература — приглашенье
в ад, / Куда я радостно входил, не скрою, / Откуда никому — путей
назад. / Не я виной. Как много в мире боли. / Но ведь и Вас я не виню
ни в чем. / Все — по случайности, все — по неволе. / Как чуждо жить.
Как плохо мы живем [Там же].

Историю личных и творческих отношений Георгия Иванова и Г. Адамовича исследователи называют сложной. После Второй мировой войны 25-летняя дружба переросла в 15-летнюю вражду, которая в конце концов закончилась примирением. Г. Иванов и Г. Адамович познакомились на лекции К. Чуковского о футуризме. О. Коростелев в нескольких словах так описывает это событие: «Лекция К. И. Чуковского о футуризме в Тенишевском зале была прочитана 13 октября 1913 г. Георгий Иванов к тому времени уже состоял членом “Цеха поэтов”, куда в начале 1914 г. и Г. Адамович “был со всем церемониалом принят обоими синдикатами, Гумилевым и Городецким”. Вскоре почти весь эстетский Петербург знал эту неразлучную пару как “двух Жоржиков”. Вместе они организовывали второй “Цех поэтов” сезона 1916/17 г., были главными

действующими лицами третьего, вновь гумилевского “Цеха”. После расстрела Н. Гумилева Георгий Иванов стал главой “Цеха”, а Г. Адамович — основным критиком. Перед самой эмиграцией они даже жили вместе — Г. Адамович и Иванов, только что женившийся на Одоевцевой — в пустующей квартире тетки Г. Адамовича Веры Семеновны Белэй (урожд. Вейнберг; 1861–?), вдовы англичанина-миллионера (ул. Почтамтская, д. 20, кв. 7). И эмигрировали все трое почти одновременно: летом 1922 г. уехал Иванов, затем Одоевцева, а в самом начале 1923 г. за ними последовал и Г. Адамович» [Коростелев, 2008a]. Из данной характеристики очевидно, что Г. Иванова, И. Одоевцева и Г. Адамовича связывала тесная дружба, которая способствовала и лучшему пониманию творчества друг друга, и взаимной поддержке. Именно с легкой руки Г. Иванова Г. Адамовича называют «первым критиком эмиграции» [Там же]. И. Одоевцева в мемуарах «На берегах Невы» и «На берегах Сены» оставила многочисленные воспоминания о критике, которые помогают создать его портрет, понять особенности личности [Одоевцева, 1989a; Одоевцева, 1989b].

В «Звене» о поэзии Г. Иванова Г. Адамович впервые написал в 1926 году в статье «Н. Бердяев о К. Леонтьеве. — Стихи Г. Иванова». Поводом для критической публикации стало выступление поэта в «Союзе молодых поэтов». Г. Адамович указывает, что последняя ивановская книга «Сады» вышла пять лет назад, в 1921 году, поэтому «едва ли не впервые на вечере “Союза” можно было дать себе отчет, есть ли в новых стихах Иванова что-либо действительно новое» (кн. 2, с. 9). Первые произведения поэта он называет «книгой декоративно-меланхолической и чуть-чуть подслащенной», в которой, тем не менее, «послышалось пение», книга стихотворений — «проба голоса или, метафорически, проба крыльев. Изменение стиля в будущем само собой разумелось, само собой обещалось» (там же, с. 10). Таким образом, Г. Адамович критически оценивает ранние стихотворения Иванова, но последние произведения поэта вызывают у него другую реакцию:

В новых стихах Иванова несомненны большая стилистическая простота и расширение тем. Остался ограниченным выбор образов.

Осталась прежняя природная безошибочность звуков, т. е. звуковая оправданность каждой строчки, наличие в каждой строчке стиха — свойство, исключительно присущее Георгию Иванову. Осталась, наконец, меланхолия (кн. 2, с. 10).

Из этой оценки очевидно, что Г. Адамович видит в стихах Г. Иванова не только положительные черты. Ограниченность образов, меланхолия явно не близки критику. В завершении своей небольшой критической заметки он иронично пишет о своей рецепции ивановских стихотворений:

Настроившись холодно и критически, со многим в этой поэзии не соглашаешься, и хочется иногда тронуть ее каплей яда. Но, доверчиво к ней прислушиваясь, эти придирки забываешь. Все в этой поэзии живет настоящей жизнью, и все в ней даровано «Божией милостью» (там же).

Последнее предложение — это одно из проявлений высшей оценки Г. Адамовича. Многие его критические статьи свидетельствуют о стремлении к объективности. Он может субъективно не принимать те или иные стороны какого-либо рассматриваемого произведения, но если считает, что творчество автора отмечено настоящим, подлинным талантом, то всегда об этом скажет. Так же и в этой статье. Не принимая ивановский меланхолизм, критик подчеркивает, что «все в ней даровано “Божией милостью”», поэтому она отмечена настоящим талантом.

Более чем через 30 лет, в 1958 году, Г. Адамович подчеркнул отсутствие творческих связей с поэзией Иванова:

Литературного родства между нами нет и не было; и не имея ни малейшей претензии (говоря это совершенно искренне) сравнивать или хотя бы только сопоставлять те стихи, которые мне случалось писать, со стихами Иванова, я всегда воспринимал его поэзию как нечто духовно далекое (а если духовно, то, значит, и стилистически). С его стороны отношение было, кажется, такое же. Дружба возникает порой в силу сходства, а иногда и наоборот, по контрасту [Адамович, 2018].

Позже Г. Адамович, рассматривая поэзию «Современных записках», упоминает стихотворение Г. Иванова «Не было измены». В целом высоко оценивая произведение, он называет поэтические образы этого лирического текста слащавыми. По мнению критика, стихотворение «спасено “дыханием”, которое нельзя подделать и которому нельзя научиться» (кн. 2, с. 215–216). Очевидно, здесь Г. Адамович подразумевает подлинный поэтический талант Иванова, который позволяет любить его стихотворения, несмотря на неприятие некоторых деталей. Не случайно в конце своего отзыва критик единственным предложением так оценивает еще одно произведение поэта: «Третье стихотворение, неврастеническое, которое можно было бы назвать “Invitation au suicide”, — хорошо и в мелочах» (там же, с. 216).

Таким образом, многолетняя близкая дружба между Г. Адамовичем и Г. Ивановым не помешала критику объективно оценивать произведения поэта, замечать в его произведениях черты, которые он считал недостатками безусловно талантливого автора.

Об Ирине Одоевцевой Г. Адамович написал только в 1928 году. В заметке, в большей мере посвященной ее роману «Ангел смерти», критик стремится представить рецепцию творческой личности писательницы. Создается впечатление, что главная его задача состояла прежде всего в стремлении привлечь читательское внимание к И. Одоевцевой, показать ее уникальность в литературе русского зарубежья. Он подчеркивает не только индивидуальность авторского стиля писательницы, который делает ее произведения узнаваемыми, но и неповторимость ее личности:

Ирина Одоевцева вносит с собой в нашу литературу что-то новое. Говорю, конечно, о новизне не столько литературной, сколько личной или человеческой. Одоевцеву сразу можно узнать, ее писания ни с какими другими не спутаешь. Очень странный человек, с душой причудливой, легкой и насмешливо-печальной (кн. 2, с. 345).

В статье Г. Адамович презентует И. Одоевцеву как поэта и ученицу Н. Гумилева, рассказывает историю ее появления в петроградских

литературных кругах, описывает впечатление, которое произвели ее произведения на читателей. Его история схожа с теми мемуарами, которые оставила сама Одоевцева и в которых она неизменно предстает как «маленькая поэтесса с огромным бантом», сравним:

Нет, я не буду знаменита, / Меня не увенчает слава, / Я, как на сан архимандрита, / На это не имею права. / Ни Гумилев, ни злая пресса / Не назовут меня талантом. / Я маленькая поэтесса / С огромным бантом [Одоевцева, 1989а, с. 60].

Эта схожесть заметок Г. Адамовича и Одоевцевой служит одним из подтверждений достоверности ее мемуаров, хотя многие исследователи часто обвиняли поэтессу в неправдивости книг «На берегах Невы» и «На берегах Сены» [Одоевцева, 1989а; Одоевцева, 1989b].

Одоевцева начала со стихов. Она пишет их теперь все реже и реже, — и это очень жаль, потому что именно в стихах ее своеобразие было особенно заметно. Многие помнят ее появление в нашей поэзии. Это было, кажется, в двадцатом году, — во время расцвета Н. Гумилевских поэтических студий. <...> И вот пошел слух, что появилась у Н. Гумилева ученица необыкновенная, пишущая стихи «совсем особенные»... Это и была Одоевцева, принявшаяся на всех литературных вечерах читать свою «Балладу о толченом стекле». Баллада неизменно вызывала восторги. Вместо роз и облаков в ней говорилось про советский быт, вместо вялой певучести или певучей вялости был ритм колкий и отчетливый. И была прихотливейшая фантастика в каждом слове (кн. 2, с. 345–346).

В мемуарах И. Одоевцева тоже пишет об успехе «Баллады о толченом стекле», о том, что это произведение принесло ей славу [см. об этом: Митосек]. Важно отметить, что Г. Адамович в заслугу поэтессы ставит возрождение балладного жанра, который потом развился в произведениях других авторов: «Балладный жанр быстро привился: его подхватил Тихонов и удачно продолжил» (там же, с. 346).

И. Одоевцева подчеркивает, что в эмиграции лирика в ее творчестве уступила место эпическим произведениям. На это обращает

внимание и Г. Адамович: «Одоевцева теперь почти оставила стихи. Она написала в последнее время несколько новелл — и наконец роман, который появился в “Днях”» (кн. 2, с. 346). Все внимание критика сосредоточено на рассмотрении романа «Ангел смерти», хотя в парижском «Звене» до появления этой заметки в течение года были опубликованы восемь новелл писательницы («Сердце Марии», «Эпилог», «Дом на песке», «Жасминовый остров», «Румынка», «Путаница», «Елисейские поля», «Жизнь мадам Дюкло»).

Частыми при характеристике произведений И. Одоевцевой в критической заметке Г. Адамовича выступают слова «прелесть», «прелестный», «очарование», «причудливый», «новый», «дремлюще-неясный». Это не совсем характерно для большинства его работ, но в данном случае таким образом критик стремится передать собственное бессилие, невозможность четко, привычно передать восприятие творчества поэтессы, которое, несомненно, нравится ему. Характерный пример — начало его разговора о романе:

«Ангел смерти» прелестно задуман и очень искусно написан. Как большей частью бывает у И. Одоевцевой, это история о девочке-подростке, еще не все знающей, но обо всем догадывающейся, история души, которая еще оглядывается на прошлые детские сны, но уже рвется к жизни. И. Одоевцева не анализирует того, что переживает ее Люка. Она только короткими вспышками освещает ее существование. Она в коротких обрывающихся словах передает ее разговоры, ее противоречивые желания, ее мысли, в которых еще много «физиологического», дремлюще-неясного (там же, с. 346–347).

Критик доказывает невозможность определить типологию романа писательницы («ни в каком случае нельзя назвать роман И. Одоевцевой романом бытовым или психологическим. Его трудно было бы определить каким-либо словом того же рода, столь же привычным» (там же, с. 347)). Художественные и жанровые особенности произведения он называет такими же «ускользающими», как и стихотворения И. Одоевцевой:

И даже слово «роман» к «Ангелу смерти» не совсем подходит. Роман ведь, как известно, «отражает жизнь». Конечно, и у Одоевцевой жизнь отражена, но не в этом прелесть «Ангела»: не знаю, правильно ли поймет меня читатель, но скажу все-таки, что, по-моему, сущность «Ангела смерти» в какой-то неопределимой «иррациональности», его насквозь проникающей. Наш мир, наша земля, наши люди — и все-таки «не совсем то». Не наше дыхание. Умение Одоевцевой ей никогда не изменяет. Но ее отталкивает жизнь, не дает ей окончательно к себе приблизиться. Как будто слишком плотен для нее земной воздух, и ей суждено только витать и летать над ним (кн. 2, с. 347).

Очевидно, так Г. Адамович подчеркивает авторское новаторство, которое невозможно охарактеризовать существующим терминологическим инструментарием.

Хотелось бы обратить внимание на то, что творчество И. Одоевцевой в современном литературоведении практически не изучается, существует несколько работ, посвященных ее мемуаристике, в частности, диссертация А. Кузнецовой, в которой писательница названа автором «второстепенным» [Кузнецова]. О поэзии и прозе И. Одоевцевой исследований также немного, в большинстве своем они носят фрагментарный, обзорный характер.

Наиболее глубокое изучение романа «Ангел смерти» демонстрирует статья польского исследователя П. Витчака «Танатологические мотивы в прозе Ирины Одоевцевой в контексте диалога с литературной традицией». Ученый развивает идеи, только намеченные Г. Адамовичем. В частности, он указывает на «переключку с творчеством Лермонтова. Уже само заглавие романа направляет читателя к лермонтовской поэме с таким же названием — “Ангел смерти”... Несомненно, что рецепция демонических мотивов Одоевцевой отразила не только лермонтовское влияние, но и воздействие модернизма (например, Демона Врубеля)» [Witczak, p. 155–156].

Вслед за Г. Адамовичем П. Витчак указывает на наличие фрейдовских мотивов в романе, и если критик не называет имя З. Фрейда, а вскользь пишет о том, что «разговоры, противоречивые желания, мысли» героини демонстрируют «много “физиологического”, дрем-

лющее-неясного» (кн. 2, с. 347), то современный исследователь указывает на теорию психоанализа и так же, как Г. Адамович, считает, что невозможно определить жанровую принадлежность произведения: «Книга Одоевцевой талантливая, но и одновременно сложная, затрагивающая серьезные проблемы человеческого бытия. Герои Одоевцевой являются воплощением фрейдовской теории о борьбе Эроса и Танатоса и человеческому влечению к смерти. В творчестве Одоевцевой стихия смерти оказывается сильнее инстинкта жизни» [Witczak, p. 160].

Таким образом, рецепция Г. Адамовичем произведений И. Одоевцевой позволяет увидеть ключевые особенности ее творчества, понять специфику его личного отношения к писательнице. Его замечания во многом предопределили современный подход к ее произведениям.

Эмигрантское творчество Надежды Тэффи также вызвало интерес Г. Адамовича. Книга рассказов писательницы «Вечерний день» была опубликована в пражском издательстве «Пламя» в 1924 году. В этот сборник вошли рассказы ее эмигрантского периода, и это определило тональность произведений Н. Тэффи. Г. Адамович отмечает:

Рассказы очень растерянные, почти неврастенические. Тэффи то будто всхлипнет от жалости к людям, то усмехнется, как только одна она и умеет, — коротко, сухо и безошибочно метко (кн. 1, с. 109).

Обратим внимание на существенную деталь в характеристике стиля писательницы — «коротко, сухо, безошибочно метко». Критик называет те качества, которые позволяют не только понять сущность ее авторской манеры, но и увидеть параллели с творчеством Чехова, которого он также упоминает: «Стиль ее идет будто от Чехова, но это подсушенный и подостренный Чехов, лишенный всякой расплывчатости» (там же).

Н. Тэффи так же, как и ее предшественник, создавала произведения в жанре короткого рассказа, их повествование лаконично, без

подробных описаний («Она не пишет картины, она делает моментальные фотографические снимки и потом кое-где — с неподражаемым искусством — ретуширует их» (кн. 1, с. 110)), однако большое внимание уделено детали, которая способствует более яркому восприятию произведения («Зрение у Тэффи очень зоркое. Если она приведет в описании какую-либо подробность, то это почти всегда находка», — пишет критик (там же, с. 109)). Г. Адамович называет «усталость» главной особенностью этого сборника писательницы, поэтому у него создается впечатление, что «последнюю свою книгу будто не писала, а дописывала: все равно что, все равно как — выйдет хорошо. Есть, — я повторяю, — большая усталость в “Вечернем дне”» (кн. 2, с. 110).

Современники критика не раз обращали внимание на чеховскую традицию в произведениях Н. Тэффи. Для нас ценна точка зрения другого писателя-сатирика М. Зощенко, который считал, что «во всех ее рассказах какой-то удивительный и истинный юмор ее слов, какая-то тайна смеющихся слов, которыми в совершенстве владеет Тэффи» [Зощенко, с. 139]. А в черновых набросках к статье заметил: «Чехов. Одинаковость. Непомерная. Рассказы Чехова и рассказы Тэффи» [Там же].

Очевидность сопоставления А. Чехова и Н. Тэффи подтверждает и то, что современные исследователи так же, как ранее Г. Адамович, проводят параллели между их творчеством. Скажем, Л. А. Спиридонова (Евстигнеева) считает, что «смех самой Тэффи гораздо ближе сдержанному, тонкому юмору Чехова» [Спиридонова, с. 156].

И А. Чехов, и Н. Тэффи выступили новаторами в описании «маленького человека», которому они уже не сочувствуют, а показывают убогость его мировоззрения. Но эмиграция способствовала тому, что писательница так же, как и другие писатели-сатирик-концы (например, А. Аверченко [Аверченко]), стала более сдержанной в изображении жизни. И Г. Адамович одним из первых обратил внимание на эту перемену ее творческой манеры. Критик, говоря о ее книге «Городок», отмечает:

Тэффи с безошибочным чутьем нашла «границу дозволенного» и ни разу не переступила ее. Она поняла, что в теперешнем быту, в теперешних условиях многое и многие нелепы поневоле, сами это сознавая, но не будучи в силах что-либо изменить. И она нашла верный, не оскорбительный тон комического. Книгу Тэффи можно прочесть для отдыха и развлечения, но вместе с отдыхом и развлечением читатель чем-то обогатит свою душу, как в беседе с человеком умным и полным жалости к участникам «трагикомедии, жизнью именуемой» (кн. 2, с. 319–320).

То есть критик указывает на изменение тональности произведений писательницы, на то, что она отходит от чеховской традиции изображения «маленького человека», сочувствует его судьбе так же, как сочувствовали А. Пушкин, Н. Гоголь и Ф. Достоевский, наверное, оттого, что и сама теперь причисляет себя к этим «маленьким людям», к «униженным и оскорбленным»:

Но все чаще прорезываются... рассказы «темными нитями грусти», и гоголевская сущность ее юмора все явственнее обнаруживается — то в отступлениях, то в случайных замечаниях, то в заключениях. Книга насмешливая, но совсем не веселая книга (там же, с. 319).

Г. Адамович справедливо считает, что писательница скорее всего видит себя одной из жительниц созданного ею сборника о русско-парижской жизни «Городок», поэтому

Тэффи совсем не хочет смеяться. В ней всегда чувствовалось некоторое пренебрежение к ремеслу прославленного профессионального юмориста. Свои шутки и анекдоты она всегда бросала, как подачки, которых жадно ждали от нее читатели, — бросала, а сама как будто «отсутствовала». Теперь это сделалось еще очевиднее (там же).

Таким образом, интерпретация произведений Н. Тэффи отражает глубокое понимание критиком эволюции творчества писательницы.

Художественное наследие Николая Оцупа занимает особое место в литературе русского зарубежья [Ли Ялинь, 2017]. Его поэзия, проза, литературная критика неизменно вызывали интерес читателей. Что касается оценки Г. Адамовичем творчества Н. Оцупа, то критик, знавший автора по дореволюционным временам и считавший его таким же учеником Н. Гумилева, каким был и сам, всегда поддерживал его, следил за его эволюцией. Сегодня изучение рецепции Г. Адамовичем творчества Н. Оцупа еще не стало объектом внимания исследователей, хотя мы считаем важным рассмотрение этого аспекта для понимания наследия критика.

Имя Н. Оцупа неоднократно встречается в статьях Г. Адамовича. Автор не только обращается к рассмотрению его произведений, но также дает характеристику его творческого метода, отмечая черты, близкие ему самому. В статье, посвященной рассмотрению подборки стихотворений авторов в «Современных записках» (1925), критик одним из достоинств лирики Н. Оцупа называет полную противоположность произведениям М. Цветаевой, обусловленную особенностями его поэтического голоса:

Его стихи — полная противоположность цветаевским. Они ослаблены ритмически, но в них безупречный выбор слов. Такую простоту и точность языка нечасто встретишь. В стихах Оцупа стираются стилистические различия между поэзией и прозой: кони становятся лошадьми, уста — губами, алый цвет превращается в цвет красный. Какой это отдых и какая радость! (кн. 1, с. 204).

В этом отрывке Г. Адамович называет достоинствами поэзии Н. Оцупа качества, безусловно, близкие и ему самому.

Поэт был одним из участников «Цеха поэтов», так же, как и критик, считал себя учеником Н. Гумилева, продолжал его традиции. О. Верник справедливо указывает на моменты биографии Н. Оцупа, которые подтверждают гумилевское влияние не только на творчество, но и на жизненный путь автора: «Н. Гумилев был... поэтом... автором художественной прозы, критических и теоретических статей, литературоведческих и исторических исследований, переводчиком

и талантливым редактором... воином и путешественником. Эта характеристика подходит и для Оцупа. Он основал журнал "Числа", несколько лет был редактором. Его перу принадлежит роман "Беатриче в аду", посвященный любви художника к начинающей актрисе. Во время Второй мировой войны Оцуп служил добровольцем во французской армии (Н. Гумилев тоже ушел добровольцем на Первую мировую). Служба поэта была более трагична, чем у его предшественника: Оцуп почти два года находился в плену и дважды пытался бежать из концлагерей; с 1943 года активно работал в итальянском Сопротивлении. Приведенные параллели, на наш взгляд, могут служить подтверждением и влияния Н. Гумилева на личность Оцупа, и близости их мировоззренческой позиции» [Верник, 2010, с. 211].

Н. Оцуп был первым, кто написал в русском зарубежье докторскую диссертацию о Н. Гумилеве. В ней он не только всесторонне исследовал его творчество, но и подчеркнул, что его учитель занимает в истории литературы такое же место, как и А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев. Все это свидетельствует о том, что Г. Адамович, отношение которого к Н. Гумилеву было сходным с оцуповским, разделял творческие предпочтения Н. Оцупа, и его поэзия, таким образом, не могла не вызвать одобрения критика.

Через год, в 1926 году, Г. Адамович снова обратился к детальному рассмотрению поэзии Н. Оцупа. На этот раз поводом стала его новая книга «В дыму». В начале статьи критик отмечает, что собранные произведения Н. Оцупа были написаны в течение пяти лет, то есть за то время, когда творчество любого молодого автора эволюционирует, ищет свой индивидуальный путь, освобождается от посторонних влияний, поэтому существует опасность того, что книга может быть излишне пестрой, лишенной цельности. Вместе с тем, «В дыму» демонстрирует творческое единство собранных стихотворений:

У Оцупа есть тема. И, вероятно, будет стиль. В его книге ранние стихи значительно отличаются от позднейших, но все же в ней есть единство. И с этим единством связано то, что она оставляет впечатление истинно поэтическое (кн. 2, с. 16).

Г. Адамович одобрительно оценивает включение Оцупом прозаизмов в стихотворения, которые помогли поэту избавиться от «футуристической разнузданности в звуках и образах». Для критика важны поэтическая точность и ясность оцуповской лирики (и это снова отсылает нас к его акмеистическим предпочтениям):

Он понял, что поэзия не может и не должна во внешнем своем выражении враждовать с разумом, что так называемые «поэтические вольности», т. е., вернее, поэтические бессмыслицы есть всегда слабость. Он попытался точным и отчетливым языком, забыв об инструментариях и метафорах, выразить то, что случайно тревожило его сознание (кн. 2, с. 16).

Обратим внимание, что в этих словах Г. Адамович выражает прежде всего собственное художественное мировоззрение, свое негативное восприятие излишней, по его мнению, метафоричности, или, как он говорит, «футуро-имажинистской блажи» (там же).

Ясность поэтической стилистики Н. Оцупа, несомненно, привлекает Г. Адамовича и дает ему основание для высокой оценки книги, хотя как объективный критик он указывает на недостатки поэтического синтаксиса, который близок «пастернако-цветаевскому», но диссонирует с другими художественными средствами стихотворений:

Словарь свеж и богат. Слабее синтаксис и вообще вся внутренняя логика речи: порой неясно даже, что к чему относится, что с чем связано. Это, может быть, допустимо в пастернако-цветаевской стилистике, основанной главным образом на слуховых сцеплениях. У Оцупа при его явном стремлении к смысловой ясности это, пожалуй, порок (там же, с. 17).

В стихотворениях Н. Оцупа отражен его опыт человека, переживающего катастрофизм своего времени и стремящегося найти точку опоры в историческом безумии эпохи. Такой опорой для него становится любовь, которая, находясь вне времени и простран-

ва, соединяет поэта с лучшими традициями мировой любовной литературы, с творчеством Данте. Именно это Г. Адамович считает лучшим в сборнике произведений Н. Оцуа:

Катастрофы, потрясения, разрыв мировых декораций — фон этих стихов. Впереди — любовь, похожая на обожествление какой-то новой Беатриче. Это проходит через всю книгу, и это лучшее, на мой взгляд, что в его книге есть (кн. 2, с. 17).

Поэтический стиль Н. Оцуа, который привлекает Г. Адамовича, является одним из проявлений акмеизма, так же, как и характерная для него мужественность мироощущения (вспомним, что в статье «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилев определяет адамизм как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [Гумилев, т. 3, с. 16]). Критик, рассматривая новые стихотворения поэта, вышедшие уже после сборника «В дыму», называет лучшими именно те, которые несут в себе акмеистическую поэтику. Наиболее точно этот взгляд Г. Адамовича на творческую эволюцию Н. Оцуа иллюстрирует следующая цитата:

Смутно чувствуется его рост, изменение его творческого образа. Смутное ощущение мне захотелось сделать ясным — «проверить». И я увидел, что не ошибся. Из глубины, точнее, издалека идущий голос. Множество препятствий на пути — как будто луч, пробивающийся сквозь облака. «Современность», чуть-чуть слишком поверхностно, слишком по-брюсовски воспринятая, механика и фокстроты, аэропланы и революция; затем любовь, «печальная страсть» на фоне этих роскошно размалеванных декораций современности; затем воспоминания, как у Анненского, исторически-условные, но где Троя и Рим становятся именами какого-то исчезнувшего величия, исчезнувшей прелести; и, наконец, недоумение «человека», впервые как следует раскрывшего глаза и видящего, что мир проще и сложнее, беднее и прекраснее всего того, что ему мерещилось до сих пор (кн. 2, с. 170–171).

Цепочка ассоциаций, проводимая критиком, позволяет увидеть весь поэтический мир новых стихотворений Н. Оцупа, в которых соединены влияния двух наиболее значимых для его учителя Н. Гумилева поэтов — В. Брюсова и И. Анненского. По-видимому, эти имена важны и для Н. Оцупа, который, как мы писали выше, считал себя преемником гумилевского творчества. В этой цитате также очевиден скрытый упрек поэту в декоративности, в том, что его образы и тематика разрывают связь с реальностью, наконец появившейся в его творчестве, которая, «прекраснее всего того, что ему мерещилось до сих пор» (кн. 2, с. 171). Критик словно бы призывает Н. Оцупа твердо стоять ногами на земле, не отрывать от реальности, понять, что окружающий мир гораздо интереснее и лучше вымышленных стран и путешествий в прошлое. Здесь нужно отметить, что и Н. Гумилева современники не раз упрекали в излишней декоративности, экзотизме, достаточно вспомнить отзыв о книге «Романтические цветы» И. Анненского, творчество которого можно назвать ориентиром для всех акмеистов. Он так же, как и Г. Адамович, считал, что все составляющие сборника Н. Гумилева — декорация, что в его книге «нет ни Древнего Востока, ни тысячелетнего тумана: бульвар, бес Aler, кусок ещё влажного от дождя асфальта перед кафе — вот и вся декорация “ассирийского романа” [Анненский, 1995, с. 347–348]. Поэтому мы считаем, что замечания Г. Адамовича о поэзии Н. Оцупа в очередной раз демонстрируют его близость поэтике Н. Гумилева. Важно также обратить внимание на замечание критика о том, что стихотворения, в которых мир предстает в своей прекрасной простоте, мужественности, позволяют читателю проникнуться доверием к Н. Оцупу и понять, что «сейчас он вправе требовать внимания. Это один из тех немногих поэтов, которые рано или поздно вознаграждают слушателей за доверие к себе» (кн. 2, с. 171).

Не вызывает сомнения, что критические отзывы Г. Адамовича свидетельствуют о том, что ему близка лирика поэта. В то же время и Н. Оцуп прислушивался к замечаниям критика. В частности, рассматривая поэму «Встреча», Г. Адамович обратил внимание на отсутствие в ней единства, на то, что «в его книге есть, пожалуй, единство дневника, но не более того» (там же, с. 322). Позже

другую такую же автобиографическую поэму Н. Оцуп, явно следуя рекомендации Г. Адамовича, назвал «Дневник в стихах». «Встречу», вышедшую в 1928 году, критик назвал «одной из самых удачных вещей в нашей поэзии за последние годы» (кн. 2, с. 323). Строки поэмы он называет «легкими, точными, чистыми, сильными, суховатыми» (там же, с. 324).

В поэме важна сила поэтического воздействия, которая заставляет каждого прочитавшего ее испытывать волнение перед искренностью автобиографического произведения:

Quasi-поэма откровенно автобиографична. Н. Оцуп рассказывает о детстве и царскосельских садах с грустью. Его троянские мечты не менее меланхоличны. Но дальше голос крепнет, и душа становится суровее. Любовные стихи со смутным и грустным женским образом в основе их запоминаются почти все: их описательный реализм меток и мягок, а ирония, прорывающаяся то в напускной небрежности, то в еле ощутимом срыве тона, придает им «нежную горечь». За любовными следуют стихи итальянские, более патетические, где поэт опять вспоминает свое детство и Россию. И, наконец, самая «Встреча» — стихотворение о евреях и Мессии. Это, может быть, наиболее живые стихи из всех, написанных Оцупом. Нельзя обмануться, читая их: они внушены настоящим высоким волнением — иначе никакое искусство не помогло бы поэту найти эти звуки, этот ритм, сразу овладевающий нами (там же, с. 324–325).

Волнение поэта, о котором говорит Г. Адамович, несомненно, передается и читателю, иначе как объяснить восторженный тон статьи непредвзятого критика, который, как мы уже убедились, всегда стремится к объективным оценкам.

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений Н. Оцупа свидетельствует о том, что критику близки творческие принципы его поэзии.

Творчество Максима Горького в изучаемый нами период (1920-е годы) относится к литературе русского зарубежья,

поскольку в это время писатель жил в Италии и публиковался на страницах эмигрантских журналов. Г. Адамович несколько раз обращался к рассмотрению его произведений и сумел представить художественный метод М. Горького-писателя, в котором «уживается добродушная, чуть-чуть слащавая мечта о благополучной, чистой “культурной” жизни с ненавистью к людям — неожиданной в русской литературе, непривычной, нетрадиционной» (кн. 1, с. 220). Такую характеристику дал критик М. Горькому в рецензии на «Рассказ о необыкновенном». По мнению Г. Адамовича, «нет писателя, который бы с таким вдохновением, с такой страстью, как Горький, описывал человеческую жестокость» (там же). Критик испытывает двойственное чувство по отношению к «Рассказу о необыкновенном». С одной стороны, он подчеркивает талант писателя, его значительность на фоне других авторов, которые обращались к осмыслению революции, Гражданской войны:

Тоска является основной темой многих повестей и рассказов о людях, застигнутых в жизни войной и революцией. Рассказ Горького «О необыкновенном» — едва ли не наиболее замечательный из этих рассказов. В нем нет лирики. Он написан сухо, отчетливо, безошибочно метко. Может быть, поэтому все, что рассказано Горьким, кажется значительным (там же, с. 219).

Вместе с тем рассказ М. Горького не близок критику, он отталкивает его своей натуралистической жестокостью.

Такое же тяжелое впечатление произвел на Г. Адамовича роман М. Горького «Дело Артамоновых». Уже в самом начале статьи критик пишет:

Мрачен и тяжел новый роман Максима Горького. Быт в нем грузен, воздух удушлив. К концу ждешь прояснения, просветления, традиционного «примиряющего аккорда». Но аккорда нет. Роман не кончается, а обрывается. И последнее созвучие в нем едва ли не самое дикое, самое нестройное (кн. 1, с. 437).

Указание в приведенной цитате на то, что в книге нет «примиряющего аккорда», на наш взгляд, свидетельствует об обозначенной в предыдущей рецензии теме жестокости и ненависти в горьковских произведениях, которые лишают его связи с гуманизмом русской реалистической прозы.

Критик считает, что роман несет в себе скрытую идею, и действие в нем развивается в соответствии с ней:

Распад дела Артамоновых есть явление естественное. Согласно ей, любостязание к добру не ведет. И как более узкий вывод — по идее романа, в разложении старой России повинны те, кто «рублем божились, рублю молились». Однако все же быт купцов Артамоновых был установившейся формой жизни, и всякое исчезновение формы, всякое распадение ее и возвращение жизни в хаос ощущается болезненно. Кажется, что это распадение есть очередная неудача в попытках окончательно облагородить, упорядочить, устроить жизнь (кн. 1, с. 438–439).

Эта точка зрения Г. Адамовича созвучна и современным исследователям творчества писателя Т. Д. Беловой, М. А. Кабак, Л. А. Колобаевой, Е. Б. Скороспеловой, которые гибель рода Артамоновых проецируют на духовную гибель России XIX столетия и считают, что в судьбе конкретной семьи запечатлена история судеб множества таких же семей, ставших невольными виновниками революционного хаоса, разрушившего до основания прежние устои и ценности [Белова; Кабак; Колобаева, ч. 1; Скороспелова]. Далее критик, созвучно предыдущей статье о М. Горьком, пишет, что в романе М. Горького «быт так тяжел, так тленен, что за ним почти ничего не видно. Люди похожи на куски мяса и костей, а душ в них нет» (там же, с. 439).

Это «отсутствие души», по мнению Г. Адамовича, становится той преградой, которая не позволит современному читателю полюбить произведение, пронести его через несколько поколений в другой период истории мировой литературы. В этом рассуждении о возможности дальнейшей литературной жизни романа интересна, на наш взгляд, параллель с М. Салтыковым-Щедриным:

Недавно был юбилей Салтыкова-Щедрина. Прекрасный, замечательный, первоклассный писатель — кто спорит? Однако вспомнили о нем как бы по принуждению, с интересом, но без любви. Условия жизни не так еще изменились, внешне многое в Салтыкове еще живо. Но чужд, по-видимому, дух его, весь строй его мысли и чувства, растекающиеся по горизонталям, а не по вертикалям. То же, с оговорками, хочется сказать и о романе Горького. Этот роман написан мастерски, он увлекателен, необычайно целен. Но одушевления, которое объединяет и связывает все наиболее значительное в литературе нашего времени, дрожи и внутреннего «пения» в этом романе нет (кн. 1, с. 440).

Таким образом, Г. Адамович считает, что внимание М. Горького к натуралистическим подробностям в описании быта, к человеческой жестокости и ненависти лишают его произведение той духовной составляющей, которая в конечном счете обеспечивает бессмертие.

Следующую рецензию Г. Адамович посвятил очерку М. Горького «О тараканах», в котором «куда больше души и ума, чем в огромном “Деле Артамоновых”» (кн. 2, с. 32). Предваряют оценку критика его размышления об отличии современной литературы от литературы классической, о чувствах современного художника, для которого

...мир не поддается больше истолкованию и осмысливанию. Будто побежденный художник уступает позиции, уходит внутрь себя. И внутри себя... он ищет отражения той мировой путаницы, внешние формы которой ему охватить не удастся. Он суживает план, лишает его исторического размаха, распространения в пространстве и времени, но основное хранит. Он сдает позиции по горизонталям, но не по вертикалям, т. е. уступает ширину замысла, но глубиной и высотой дорожит. Отсюда мнимая бедность нашей литературы по сравнению с той, которую называют «классической» — ясной, величавой, многоохватной (там же, с. 31–32).

Эти слова критика подготавливают читателя к восприятию его рецензии и способствуют более глубокому пониманию смысла горьковского произведения. Г. Адамович считает, что очерк «О та-

раканах» — «одна из самых поэтических вещей Горького и художественно, пожалуй, самая зрелая» (кн. 2, с. 32).

Критик кратко пересказывает сюжет произведения, подчеркивая таким образом самые важные, с его точки зрения, моменты повествования, причем в своем пересказе он пытается передать читателю те настроения и чувства, которые испытывает. Этим Г. Адамович способствует тому, что читатель единодушно с критиком может сказать об очерке:

История беспорядочная и смутная. Читаешь ее, как в одури. Жизнь похожа на случайное сновидение. Одно событие цепляется за другое, связь есть, но в связи нет смысла. Повесть эта — о бессмыслице жизни (там же, с. 35).

Мы полагаем, что эти характеристики очерка М. Горького раскрывают его экзистенциальное начало. Завершает рецензию резюме, свидетельствующее о высокой оценке произведения:

Из ряда пустых анекдотов Горький создал целое, в котором явно чувствуется дыхание судьбы — но не древнего карающего Рока, а Судьбы, будто сошедшей с ума, ошалевшей, бестолково шатающейся из стороны в сторону (там же).

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Горького носит объективный характер, критик стремится выявить глубинные мотивы его рассказов и повестей, но для него неприемлем горьковский художественный мир.

3.3. М. Волошин, В. Маяковский, С. Есенин в рецепции Г. Адамовича

В заметках Г. Адамовича для нашего исследования важны размышления об особенностях литературного процесса в современной ему России. В частности, говоря о журнале «Новая Россия», критик

пишет о том, что всех писателей, которые приняли революцию, можно разделить на два типа:

Первый — мистико-сентиментальный: восторженный взор, восторженно-туманная речь, Третий Интернационал и Третий Рим, «Двенадцать» А. Блока и старинные разбойничьи песни, скифство и гниющая Европа, вообще всевозможные параллели; наконец, «мы должны идти по руслу истории», «большевики творят волю мирового Духа», «мозг мира в Москве» и проч. <...> Второй тип трезвее: индустриальное искусство, «социальный классовый заказ», рифмованное изложение «Азбуки коммунизма», агиттворчество, пролетпоэзия, литработа. <...> [Второй тип] решительно предпочтительней. Он проще и грубее, но зато и честнее. Он откровенно признает, что революция ставит писателю или художнику задания крайне ограниченные. Он ни в какие дебри не забирается. Составить листовку, написать рассказ из быта рабочих-металлистов или стихотворение по случаю награждения новым каким-нибудь орденом товарища Буденного — вот его стремления. По марксизму, никаких таких романтизмов, личных «запросов» не полагается, все это предрассудки и пустяки. Не стоит пустяками заниматься (кн. 2, с. 37).

То есть Г. Адамович считает, что ближе к истине те писатели, которые видят свою роль в советской литературе исключительно в исполнении социального заказа, процесс творчества для них становится обыденной работой. Они лишены революционного фанатизма, поэтому менее опасны по характеру своего воздействия на души и умы читателей.

Творчество Максимилиана Волошина Г. Адамович относит именно к первому, наиболее опасному типу, поскольку поэт в своих произведениях исповедует «мистико-сентиментальный... восторженный взор», соединяющий в одно и события революции, и религиозное сознание, и скифство, и видение особого пути, всемирной миссии России. Стремясь решить художественные задачи, обусловленные приятием революции, поэт создает эклектичные псевдоисторические произведения. Такое отношение критика обус-

ловлено взглядами М. Волошина, которые, очевидно, были хорошо известны Г. Адамовичу. М. Волошин писал 1 января 1924 года Л. Каменскому:

Я считаю себя вполне легальным, советское правительство я признавал с самого начала, в частном своем обиходе я провожу коммунизм более строго, чем большинство политических коммунистов. Но марксизм и экономический материализм мне глубоко чужды — всей моей натуре и всему моему образу мыслей, которые совершенно не терпят ни политики, ни системы марксовых классификаций, ни самого понятия материализма, которые считаю научным абсурдом [Волошин, 1994, с. 277].

В статьях М. Волошина неоднократно четко заявлена его позиция по отношению к большевикам, которая, разумеется, не могла быть принята русским зарубежьем. Г. Адамович, отличающийся лояльным отношением к советским литераторам, остро реагирует на стремление поэта вписать революцию и большевиков в особую миссию России, в историческую предопределенность ее судьбы. Действительно, нетрудно догадаться, что критик, чуждый какому-либо мистико-сентиментальному отношению к революции, не мог разделять позицию М. Волошина, представленную не только в его стихотворениях, но и в многочисленных статьях, которые Г. Адамович, несомненно, хорошо знал. Сам М. Волошин неоднократно четко высказывал собственное понимание происходящего в России, доказывал, что большевизм — это явление, обусловленное самой сущностью русской души, русской истории и культуры. Скажем, в статье «На весах поэзии» он пишет:

Большевизм... явление национальное... Суть в том, что древняя темная историческая жизнь России, так долго скрывавшаяся под спудом империи, сразу выступила из берегов, как только большевистская пропаганда... обратилась с призывом... Тогда из народных глубин поднялись страшные призраки 16 и 17 века... большевизм оказался неожиданной и глубокой правдой о России [Волошин, 2008а, с. 428].

В статье «Русская бездна» он снова подчеркивает:

Большевизм — русское явление. Пусть его микробы были выведены в германской лаборатории и введены в наш организм недобрыми руками, но они нашли в русской психологии особо благоприятную почву для развития, они проникли сквозь все наши исторические скважины, они сами претворились и переродились в нас, загорелись нашим горением, и теперь мы заражаем ими как нашей собственностью — славянской заразой... он побеждает не силой мускулов, а чем-то вроде японских приемов борьбы... Большевики в совершенстве изучили все болючие сухожилия человеческого мозга и прекрасно знают все центры жадности, стяжания, эгоизма, которые достаточно придавить, чтобы сразу и безошибочно овладеть психологией пациента [Волошин, 2008а, с. 413–416].

Все это привело к тому, что оценка Г. Адамовичем стихотворений М. Волошина носит выраженный негативный характер. В своих рецензиях критик неоднократно подчеркивает фальшивость волошинских произведений, их чрезмерность во всем — в фанатической увлеченности революцией, в образной системе, в привлечении исторических параллелей, в пафосе. Г. Адамович саркастически высмеивает стихотворения поэта, хотя что для его критического стиля более характерны сдержанность оценок, стремление к объективности, поиск не только отрицательных, но в первую очередь положительных сторон рассматриваемых произведений. Однако в данном случае читателю очевидно открыто негативное отношение критика ко всему, что создает М. Волошин.

В «Литературных беседах» о поэте он написал лишь две статьи, при этом в критических заметках о других авторах имя М. Волошина часто упоминается в негативном контексте. Так, критик высказал опасение, что «проза Алданова в конце концов может превратиться в нечто похожее на выложенные стихи Макса Волошина» (кн. 1, с. 391). Поэма Н. Тихонова «Лицом к лицу» «до крайности спорна. Но после Волошина кажется, что это чистая и прекрасная поэзия. Едва ли это так на самом деле» (там же, с. 222). Говоря о тенденци-

озности творчества В. Инбер, Г. Адамович отмечает изменения ее поэтического стиля, который похож «то на Маяковского, то на Волошина, то на Тихонова и, право, ничуть не хуже ни одного из них» (кн. 1, с. 336). Ставя поэтессу в один ряд с М. Волошиным, В. Маяковским и Н. Тихоновым, критик подчеркивает ее тождественность им, значит, следующая оценка ее творчества относится и к ним:

Как образчик современной русской лирики среднего качества стихи Инбер очень показательны. Она человек опытный и сбывает с рук только ходкий товар, удовлетворяющий потребителя (там же, с. 336).

Очевидно, что для критика произведения Волошина — такой же «ходкий товар среднего качества».

В 1925 году Г. Адамович написал две небольшие заметки о М. Волошине, в которых в резкой форме высмеял произведения поэта. Первая статья («Волошин») начинается со слов о том, что до революции у поэта были поклонники, которые ценили в его произведениях образность, «звон стиха и энергию ритма», однако были и те, кого «не обманывала и не прельщала внешность, знали, что вся поэзия Волошина — подделка» (кн. 2, с. 170). Очевидно, что Г. Адамович к последним относит и себя. Произведения поэта критик называет пустыми, в них псевдоисторическая мишура заменяет смысл. Г. Адамович, рассматривая «Стихи о революции» М. Волошина, остроумно высмеивает их образную систему и поэтику:

Внешнее умение Волошина не спасает, а губит его. Чем наряднее его строфы, тем явственней их пустота. Кого только не поминает Волошин! Павел, Аракчеев, Петр, Разин, Ермак, Аттила, Чехов, Толстой, Малюта, Годунов — нет конца именам. Какие только слова не вставляет он, для couleur local, очевидно (там же).

Что же так раздражает критика в стихотворениях М. Волошина? Прежде всего он ошибочно называет сборник поэта «Стихи о терроре» «Стихами о революции». Данная оговорка, по нашему мнению, не случайна, потому что общая идейная направленность

волошинских произведений определяется осмыслением исторически значимых, в том числе революционных событий в России. Строфы и образы, которые приводит критик, касаются стихотворения «Северо-восток», в центре которого — апокалиптический образ ветра, в нем — «вся судьба России — / Страшная безумная судьба» [Волошин, 1923]. Ветер несет с собой не только наиболее значимые и яркие события русской истории, но и ее персонажей, определивших судьбу страны:

В этом ветре гнет веков свинцовых: / Русь Малют, Иванов, Годуновых, / Хищников, опричников, стрельцов, / Свежевателей живого мяса, / Чертогона, вихря, свистопляса: / Быль царей и явь большевиков [Там же].

Поэт создает панораму русской трагедии, подчеркивая, что прошедшие столетия не несут с собой изменений. М. Волошин стремится показать неизменность русской истории, именно с этой целью он создает синонимичные ряды, в которых с помощью кинематографических приемов запечатлевает ключевые драматические эпизоды судьбы своей страны:

Ныне ль, даве ль — все одно и то же: / Волчьи морды, машкеры и рожи, / Спертый дух и одичалый мозг, / Сыск и кухня тайных канцелярий, / Пьяный гик осатанелых тварей, / Жгучий свист шпицрутенгов и розг, / Дикий сон военных поселений, / Фаланстер, парадов и равнений, / Павлов, Аракчеевых, Петров, / Жутких Гатчин, страшных Петербургов, / Замыслы неистовых хирургов / И размах заплечных мастеров. / Сотни лет тупых и зверских пыток, / И еще не весь развернут свиток, / И не замкнут список палачей, / Бред разведок, ужас чрезвычайек — / Ни Москва, ни Астрахань, ни Яик / Не видали времени горчей [Там же].

Именно этот стилистический прием, способствующий созданию соответствующей авторскому замыслу читательской рецепции, вызывает раздражение Г. Адамовича. Критик, не понимая волошинской

идеи (или не принимая способ ее воплощения), считает, что его стихи эклектичны, и называет их «пафосно-лирической мешаниной». Отметим, что данный стилистический прием в эпоху зарождения кинематографа был достаточно распространен в русской поэзии 1920–1930-х годов (например, в стихотворениях А. Вертинского, Е. Полонской, Н. Тихонова). В финале стихотворения лирический герой, который, очевидно, является и авторским alter-ego, и собирательным образом его современников — участников и свидетелей эпохи, безропотно принимает все испытания, потому что видит в них Божий промысел, бич Божий, который нужно вынести:

Нам ли весить замысел Господний? / Всё пойдем, всё вынесем,
любя, — / Жгучий ветр полярной преисподней, / Божий Бич! Привет-
ствую тебя [Волошин, 1923].

Иную точку зрения мы обнаруживаем в современных исследованиях творчества поэта. Так, С. Заяц считает, что «своеобразие русского пути для М. А. Волошина заключается в ответственности Руси перед Богом. История, понимаемая мифично и библейски, дает поэту право надеяться на возрождение. <...> Прослеживается евангельская мысль, что только после смерти возможно Воскресенье. Оно будет светлым, потому что будет не умозрительным, но исторически выстраданным. Через страдание к искуплению, вне которого немислим русский путь, да и славянства в целом. От искупления к преображению русского пути, в финале которого богочеловеческая личность — Христос. В этом Максимилиан Волошин видит особый сотериологический русский путь» [Заяц, с. 287]. Эта точка зрения ученого во многом отражает современный взгляд на творчество М. Волошина, обусловленный разносторонними подходами к рассмотрению его произведений, привлечением религиозно-философского материала изучаемой эпохи, волошинских теоретических работ, отражающих его мировоззренческие установки, стремлением понять стихотворения поэта на более глубоком уровне.

Во второй заметке отрицательное отношение Г. Адамовича к произведениям М. Волошина только усугубляется, критик крайне ре-

зок в своих оценках стихотворения «Россия», по его мнению, оно «чудовищно»:

Дальше идти некуда в пошлости и плоскости «взгляда на русскую историю», нельзя придумать стихов, более пустозвонно-трескучих, рассчитанных на раек и эффекты «под занавес» (кн. 1, с. 222).

Критика возмущает творческая концепция произведения, авторский взгляд на историю:

Сводить все прошлое России к произволу царей и распутству императриц, проводить параллели между Петром и большевиками, элементарные, как дважды два четыре, — какое убожество! (там же).

В этом стихотворении так же, как и в предыдущем («Северо-востоке»), М. Волошин создает собственную концепцию русской истории, обращаясь все к той же стилистике, представляет исторические события, личности, которые в конечном итоге создают судьбу страны. Обвинения критика, на наш взгляд, несправедливы, поскольку, изображая убожество исторических личностей России, вершителей ее судьбы, он стремится донести главную мысль, заключенную в финале стихотворения:

В России нет сыновнего преемства / И нет ответственности за отцов. / Мы нерадивы, мы нечистоплотны, / Невежественны и ущемлены... / Зато в нас есть бродило духа — совесть — / И наш великий покаянный дар, / Оплавивший Толстых, и Достоевских, / И Иоанна Грозного. В нас нет / Достоинства простого гражданина, / Но каждый, кто перекипел в котле / Российской государственности, — рядом / С любым из европейцев — человек [Волошин, 1923].

Мы считаем важным подчеркнуть, что интерпретация Г. Адамовичем произведений русской литературы во многом предопределила современную литературоведческую рецепцию. Но в данном случае очевидно, что существующие на сегодняшний день исследования

о М. Волошине противоречат позиции Г. Адамовича и показывают в первую очередь его субъективное восприятие творчества поэта [Кирилюк; Купченко, 1997; Купченко, 2007; Устюжин]. Предвзятость мешала критику увидеть иные, более глубокие смыслы произведений поэта.

Е. Мельников считает, что «в творчестве М. А. Волошина любовь к русской земле неразрывно связана с верой в ее мессианскую роль: поэт убежден, что, преодолев нигилистические настроения, Россия явит всему миру сущность “славянством затаенного огня”. Великую веру русского народа Волошин называет “правдой” России, которая “воссияет” уже в обозримом будущем, что также связывает его представление о предназначении России с философско-религиозными взглядами Ф. М. Достоевского» [Мельников, 2017, с. 12]. И в том многообразии исторических параллелей, творческих связей поэзии М. Волошина, которое так раздражало Г. Адамовича, Е. Мельников видит следование идеям Ф. Достоевского: «Волошин отразил и развил в своем творчестве многие идеи Ф. М. Достоевского о нигилизме как кризисе духовного самосознания и отрицании русским народом своих религиозных корней... В революционный период философия М. А. Волошина все больше наполняется христианско-мифологическим смыслом. Размышляя социальными потрясениями, всколыхнувшими русское общество начала столетия, Волошин все чаще вспоминает о Граде Божьем, “сказочном” Китеже, скрытом от “татар”. Путь в этот город также возможен лишь через духовное возрождение» [Там же, с. 11].

Ко второму типу писателей, создающих прагматичные произведения о революции, Г. Адамович относит творчество В л а д и м и р а М а я к о в с к о г о. Поэт, по его мнению, приспособился к революции:

Никакой свободы ему не нужно, потому что все свободное ему кажется бесполезным. Его пафос по существу беспредметен, и он его умеет направлять на предметы, начальством указываемые. Сегодня ода курским рабочим, завтра надгробная элегия Жоресу — всегда с огнем, а нередко и с блеском (кн. 2, с. 37–38).

Вместе с тем мы хотим подчеркнуть, что критические отзывы Г. Адамовича о творчестве В. Маяковского являются еще одним свидетельством его стремления к объективности: не принимая футуризма, советской идеологии, он всегда дает высокую оценку произведениям поэта. В статье «Маяковский» (1925), посвященной поэме «Рабочим Курска», автор пишет о своем отношении к поэзии футуриста:

У меня нет никакого влечения к поэзии Маяковского, никогда ни одна вещь его мне не нравилась. Это, на мой вкус, скудная поэзия, искалеченная и часто фальшивая (кн. 1, с. 155).

Обратим внимание на характерное для его критических замечаний определение «фальшивая», которым он часто характеризует неприемлемые с точки зрения его литературного вкуса произведения (например, употребляет его по отношению к цветаевской прозе или к рассмотренным произведениям М. Волошина). И вместе с тем Г. Адамович не может не видеть талант футуриста, поэтому, читая новую поэму, критик искренне восклицает: «Какое редкое дарование!» (там же, с. 155). Он размышляет:

Надо любить самую плоть стихов, костяк их, чтобы почувствовать, как складываются у Маяковского строфы и каким дыханием они оживлены. Язык у него еще манерный, на советско-футуристический лад. Но в отдельных строчках прекрасный, меткий, сухой, точный — настоящий язык поэта (там же).

И в этих словах заключена сущность критического метода Г. Адамовича, ставящего талант, мастерство художника выше собственных пристрастий, политических взглядов, идеологии. Критик дает высокую оценку сатире в произведениях В. Маяковского, называет его «новым Гоголем, которому не удастся ничего “положительного”» (там же). О сатирическом таланте В. Маяковского критик говорит и в других статьях. Например, рассматривая изданный в Москве

сборник «Русская революция в сатире и юморе», он считает единственным достоинством книги стихотворения Маяковского:

Но зато во второй части книги есть стихи Маяковского. Не преувеличивая дарования этого поэта, надо все-таки еще раз повторить, что он поэт настоящий. В стихах сатирических это вполне несомненно. Смеется Маяковский зло и метко (кн. 1, с. 342).

В целом отрицательно оценивая «левую» поэзию, Г. Адамович так характеризует В. Маяковского:

Единственный поэт среди них, решительно не сравнимый с другими ни по ритмическому размаху, ни по зоркости глаза. Отрицать это может только человек, предвзято настроенный или путающий искусство с тем, что к нему никак не относится. Если бы другая среда, другая выучка, другая культура, Маяковский сделал бы очень многое (там же, с. 155–156).

Обратим внимание на последнюю фразу в приведенной цитате. Г. Адамович считает, что среда, культура, в которой находится поэт, мешает его более плодотворному развитию, более полному раскрытию таланта, который служит идеологии. Справедливости ради Г. Адамович говорит о том, что эта приверженность революционной идеологии была у Маяковского всегда, уже первые выступления поэта в «Бродячей собаке» показывали его характер:

Он был насквозь разрушителен, и от него коробило, уже тогда была в нем вся та ненависть, едкая насмешка, желание все стереть до основания, все сравнять с землей, пройтись Мамаем по миру, которое так пышно расцвело в нем теперь, после революции (кн. 1, с. 156).

Таким образом, Г. Адамович объективно оценивает поэзию В. Маяковского, признает новаторский характер его таланта. По мнению критика, партийная идеология только обедняет его произведения.

Оценка Г. Адамовичем творчества Сергея Есенина претерпела эволюцию — от полного неприятия до признания самобытного таланта. «Ему случалось оказываться неправым, — пишет про критика О. Коростелёв, — например, по отношению к Есенину, и он не стеснялся признавать свою неправоту» (кн. 1, с. 25). В рассматриваемый нами период его работы в парижском еженедельнике «Звено» он давал в целом негативные отзывы о русском поэте.

В начале нашего исследования рецепции Г. Адамовичем творчества С. Есенина нужно подчеркнуть, что его точка зрения отличается от позиций современных есениноведов [С. Есенин и его окружение], в частности от точек зрения Е. Лисиной [Лисина], Е. Самоделовой [Самоделова], И. Степанченко [Степанченко], Н. Шубниковой-Гусевой [Шубникова-Гусева] и других. Он придерживается диаметрально противоположных взглядов в вопросах оценки идейно-художественной, жанровой специфики, образной системы, поэтики произведений С. Есенина.

Критик впервые обратился к творчеству С. Есенина в 1924 году, когда написал отзыв в «Литературных заметках» о поэме «Пугачев». В начале Г. Адамович приводит слова К. Чуковского о том, что для оценки творчества какого-либо автора не стоит апеллировать к симпатиям молодых читателей, потому что молодежь «развращена и слабовольна», у нее дурной вкус, и она способна принимать только «легкие», неглубокие произведения. Эти слова К. Чуковского помогают критику перейти к разбору творчества С. Есенина. Он иронично отмечает:

Тот, кому случается встречаться с молодежью, интересующейся литературой, главным образом юными поэтами и поэтессами, знает, что почти все они любят поэзию Есенина. Их тянет к ней. Есенин их не утомляет и не отпугивает (кн. 1, с. 79).

Для молодежи С. Есенин, считает критик, цитируя Г. Державина, как «летом вкусный лимонад» (там же). Отметим, что и через три года, в 1927 году, автор был уверен в том, что «из... молодежи ... которая следует за Есениным, не выйдет ничего никогда» (кн. 2, с. 277).

Итак, в первой своей статье о поэте Г. Адамович пишет, что уже появление С. Есенина в Петербурге обратило на него внимание публики, но, подчеркивает он, «в кругах не чисто поэтических. Ни один из подлинных поэтов, живших тогда в Петербурге, — я могу не называть эти три-четыре имени — не заинтересовался им. Его легкие и нарядные стихи немного обещали» (кн. 1, с. 79–80). В Москве же С. Есенина ждал подлинный успех, его имажинизм, новаторские стихотворения привлекли критиков, «профессоров в золотых очках», и объяснял он это так:

Одобрить «левого» художника критику всегда приятно, ибо внутренний трепет перед непонятной, таинственной «левизной» никогда ни одного критика не покидает. К тому же роль левого критика в искусстве соблазнительна и почетна (там же, с. 80).

Это замечание о критиках-популистах, которые в угоду читательской аудитории готовы пренебречь объективностью, собственным художественным вкусом, позволяет нам понять точку зрения самого Г. Адамовича на задачи критического труда. Очевидно, что он ставил во главу угла беспристрастное восприятие литературного творчества, и популярность, существующий авторитет рассматриваемого автора не мешали ему представить собственную независимую оценку, которую он считал правильной.

Далее критик обращается к поэме С. Есенина «Пугачев», которую называет одной из наиболее «популярных вещей» поэта. С. Есенин, по его мнению, впал «едва ли не худшую крайность. Его герои изъясняются не современным русским языком, сухим, простым и точным, а цветистым и разукрашенным, типичным условно-поэтическим волапюком» (кн. 1, с. 81). Метафаричность есенинской поэмы Г. Адамович считает крайне неудачной и для иллюстрации своей точки зрения тщательно разбирает образ «молоко соломенное ржи», характеризуя его следующим образом:

Подлинный абсурд, чушь... Почти никогда метафора, основанная на двух вещественных или двух отвлеченных понятиях, не бывает удач-

ной. По самому существу своему она требует разнородности понятий, и смысл ее в том, что понятие отвлеченное получает в этом соединении недостающую ему осязаемость. Или наоборот. Что такое «молоко ржи»? Как можно его «цедить»? С какой целью употреблены здесь эти слова? Делают ли они образ чище, убедительней или ярче? Или это только жеманная привычка не сказать «словечка в простоте»? (кн. 1, с. 82–83).

Здесь Г. Адамович снова, как и в других статьях, демонстрирует свое акмеистическое мировоззрение, категорическое неприятие поэтических экспериментов имажинистов, их чрезмерную увлеченность созданием образов, художественной выразительностью.

Критик отмечает сходство произведений С. Есенина и В. Маяковского, которое обнаруживается не в особенностях поэтики, а в чрезмерной пафосности, стремлении говорить голосом масс, что, естественно, отрицательно оценивается Г. Адамовичем:

Тон есенинской поэмы, роднящий ее с Маяковским, есть монологический пафос, очень взвинченный, почти истерический. Некоторые строфы достигают силы и крепости. Но, как у Маяковского, этот пафос кажется фальшивым и неубедительным: помимо соображений стилистических, разгадка этого, вероятно, в том, что такие вещи по замыслу своему и природе должны быть байроничны, т. е. подчеркнуто и резко индивидуальны. У обоих же наших авторов постоянно чувствуем желание говорить от имени «миллионов трудящихся» — (у Маяковского дословно!) — и в основе их поэзии лежит что-то очень похожее на лезть этим «миллионам», потакание их инстинктам. Бессвязные выкрики Пугачева по адресу Екатерины можно, конечно, назвать революционной поэзией, но лишь в самом плоском и грубом смысле этого понятия, в слишком дословном и непосредственном смысле. Это писано для «черни» и для угождения ей (там же, с. 83–84).

Финальная фраза демонстрирует точку зрения критика на природу и даже этику художественного творчества, на те задачи, которые любой автор должен ставить перед собой; это его призыв

и к молодым писателям оставаться самими собой, не стремиться угодить толпе, не подчиняться идеологии и конъюнктуре.

Вместе с тем нужно отметить, что эта точка зрения Г. Адамовича расходится не только с современной ему критикой, но и с серьезными научными работами последних лет о есенинском «Пугачеве». Так, О. Воронова исследует поэму в рамках концепции единства природы и истории [Воронова, 1997а; Воронова, 1997b; Воронова, 2002], Г. Воронцова рассматривает стилистические маркеры «Пугачева», которые позволяют отнести его к историческому жанру [Воронцова], Е. Иванова с иных позиций анализирует специфику метафорического мышления С. Есенина [Иванова Е.], В. Коржан осмысливает народно-поэтические истоки прозведения [Коржан]; исторический контекст эпохи становится предметом рассмотрения А. Никольского [Никольский], В. Пяткин выявляет параллели «Пугачева» с произведениями А. Пушкина [Пяткин].

В следующий раз на страницах «Звена» критик обратился к детальному рассмотрению творчества С. Есенина в статье «Н. Тихонов — С. Есенин», где назвал обоих «советскими соловьями» (кн. 1, с. 350). Г. Адамович отмечает эволюцию поэта:

После имажинистических изощрений Есенин принялся писать, как Кольцов. И о чем писать! О родных полях, о березках, о нивах, о своей нежности к ним (там же, с. 351).

Сейчас главное достижение С. Есенина — простота, но и она кажется критику фальшивой. Следующая оценка Г. Адамовича также демонстрирует его приверженность акмеизму, его предметности и пониманию необходимости словесной простоты.

Многочисленные поклонники Есенина теперь наперебой восхищаются его новоявленной «простотой». Простота — вещь хорошая. Лучшее ее свойство в том, что она исключает возможность художественного обмана. Есенин... называет вещи их общепринятыми именами. Это надо приветствовать, за это надо благодарить всегда, безоговорочно. Но Есенин в новой своей манере вывел сам себя на чистую воду. Это

слабый поэт, с коротким голосом, с короткой памятью, сплошь и рядом принимающий мимолетное пустое умиление за «вдохновение». Его теперешняя простота — кислая, плаксивая, вялая (кн. 1, с. 350–351).

Таким образом, даже отмечая эволюцию поэта, его уход от метафоричности имажинистов, Г. Адамович в принципе не приемлет есенинскую поэзию, считает ее слабой, нежизнеспособной и единственное достижение автора видит в отсутствии чрезмерной образности. Заключительные строки данной статьи звучат приговором всему есенинскому творчеству:

Ничего русской поэзии Есенин не дал. Нельзя же считать вкладом в нее «Исповедь хулигана» или смехотворного «Пугачева». То, что пишет Есенин сейчас, чуть-чуть лучше былых его произведений, но только потому, что в новых стихах меньше мишуры. Безотносительно же — это до крайности скудная поэзия, жалкая и беспомощная (там же, с. 351–352).

Обратим внимание, что оговорка о том, что Есенин пишет «чуть-чуть» лучше, чем раньше, еще раз демонстрирует акмеистическую позицию критика.

В начале 1926 года статья Г. Адамовича «Есенин» стала откликом на гибель поэта. Ее можно было бы разделить на две части. В начале работы автор обращается к личности поэта, во второй ее части — к его творчеству. Критик пишет: «Очень жаль Есенина. Бедный мальчик, сбившийся, надорвавший силы!» (там же, с. 386). Как и в первой статье, автор вспоминает приезд Есенина в Петербург, где он «держался скромно и застенчиво, был он похож на лубочного “пригожего паренька”, легко смеялся и косил при этом узкие заячьи глаза» (там же). Г. Адамович считает, что в «суровом» отношении к молодому поэту петербургских авторов был виновен в первую очередь Н. Клюев, под влияние которого попал С. Есенин:

Он передал Есенину свой фальшиво-народный стиль в повадке, в разговоре. От Клюева Есенин перенял манеру говорить всем «ты»,

будто по незнанию, что в городе это не принято. Конечно, он прекрасно это знал (кн. 1, с. 386).

Далее критик воссоздает историю рецепции есенинского творчества современниками, при этом, перечисляя петербуржцев, он ориентируется в первую очередь на близкое ему самому окружение:

Кажется, А. Блоку понравились стихи Есенина. Но Сологуб ото-
звался о них с убийственным пренебрежением. Кузмин, Ахматова,
Гумилев говорили о Есенине не менее холодно (там же).

Г. Адамович подчеркивает, что в Москве его встретили иначе, им восхищались и хвалили. Критик описывает свое впечатление от встречи с С. Есениным в 1923 году в Берлине:

Есенина трудно было узнать. Не европейский лоск изменил его. Исчезла его бойкость, его веселье. Есенин был печален и как будто болен. Он растерян, виновато улыбался и на самые обычные пустые вопросы отвечал испуганно. Казалось, это человек, который что-то в себе «ликвидирует», с чем-то расстается, от чего-то навсегда отрекается. Таковы были и стихи Есенина в последние два года. Читатели думали, что это его новая литературная тема. Люди, близкие к нему, должны были знать, что дело глубже (там же, с. 387).

Эти впечатления и от берлинской встречи, и от последних стихотворений показывают, на наш взгляд, способность критика понять эволюцию есенинской лирики, в которой он, хотя и категорически ее не принимая, может рассмотреть личность поэта, его психологию.

Однако при такой тональности первой части статьи Г. Адамович не может избежать отрицательной оценки поэзии С. Есенина. Поводом становится статья М. Осоргина «“Отговорила роща золотая...” (Памяти Сергея Есенина)», в которой, по-видимому, критика затронули следующие слова:

...поэзия Есенина могла раздражать, бесить, восторгать — в зависимости от вкуса. Но равнодушным она могла оставить только безнадежно равнодушного и невосприимчивого человека (кн. 1, с. 387–388).

На это он подчеркнуто отвечает:

Охотно я причисляю себя к людям «безнадежно равнодушным и невосприимчивым»: поэзия Есенина не волнует меня нисколько и не волновала никогда (там же, с. 388).

Мы полагаем, что в этих словах очевидна смелость позиции Г. Адамовича, он не боится потерять авторитет и навлечь на себя гнев многочисленных поклонников С. Есенина, которые осудят его за такую фразу, сказанную почти сразу после гибели поэта. Критик понимал все это, но он имел собственную точку зрения и четкую позицию, которую сам обозначил так:

У свежей могилы не следует сводить счеты, упрекать, обвинять. Но даже и у свежей могилы следует говорить правду (там же, с. 387).

Он пишет о том, почему считает поэзию С. Есенина слабой, снова и снова возвращаясь к высказанным ранее аргументам:

Есенин кажется мне слабым поэтом не по формальным причинам — хотя он слаб и формально. <...> Главная беда в том, что он весь еще в детской, первоначальной стихии поэзии, что «волнует» он непрочно, поверхностно, кисло-сладким напевом своих стихов, слезливым их содержанием. Ничьей души он не «воспитает», не укрепит, а только смутит душу, разжалобит ее и бросит, ничего ей не дав (там же, с. 389).

И опять здесь отсутствие глубины кажется Г. Адамовичу главной чертой есенинской лирики.

Через полгода после этой статьи критик снова обращается к творчеству С. Есенина. Автор анализирует отзывы современных ему критиков о творчестве поэта, иронично отмечая:

С удивлением, с недоумением читаю все то, что пишется последние месяцы о Сергее Есенине. В воспоминаниях и в рассуждениях о нем чувствуется уверенность, что это был большой поэт, значительный человек. Об этом даже нет споров. Это аксиома. Между тем это выдумка и ложь (кн. 2, с. 26).

И далее, как в предыдущей статье, Г. Адамович выступает против точки зрения большинства:

О мертвых не следует говорить чего-либо их порочащего. Но высказывать мнения о творчестве покойника, конечно, можно, и тут нечего считаться со смертью. Есенин не виноват, что он был поэтическим неудачником. Утверждая это, памяти его не оскорбляешь. Можно жалеть о нем, можно любить его и все-таки заставить себя сказать правду. Если в Есенине была хотя частица истинного творческого сознания, он сам согласился бы, что «общее дело» поэзии, общие цели ее бесконечно важнее отдельных огорчений и обид — и что в суждении о поэзии надо быть откровенным (там же).

Это настойчивое стремление критика донести свою точку зрения читателю обусловлено уверенностью в собственной правоте, и, на наш взгляд, такая позиция не может не вызывать уважения. Выступая против многочисленных читателей, Г. Адамович обосновывает свое неприятие есенинской поэзии, таким образом пытаясь отстоять право критика иметь собственное мнение, быть беспристрастным и не идти за большинством.

Мы уже писали, что в первой статье «Звена» о С. Есенине критик прибегает к цитате из К. Чуковского о невозможности обращать внимание на поэтические вкусы молодежи, здесь также приводятся его слова:

Когда-то Чуковский воскликнул: «Не нужны ни ямбы, ни хорей, нужна душа!» К сожалению, при всем теоретическом сочувствии этому возгласу ему невозможно сочувствовать практически. Душа без ямбов — то есть вне одухотворяемой ею материи — неощутима. Именно

служа душе, одной только ей, поэт работает над ямбами, — не ради них же самих он над ними бьется! Но есть дух и есть душонка. Даже обладая духом, художник иногда передает в своем искусстве только эту дряблую душонку — если он человечески безволен и в особенности несдержан. Первое, самое поверхностное, ближе всех лежащее чувство уходит в свободно льющиеся стихи... Публика рукоплещет: какой талант! Какая легкость вдохновения! Как верно отражает он нашу эпоху! Вот Сергей Есенин. Говорят о певучести его стихов. Да, конечно, они певучи. Говорят об искренности его! Да, конечно, Есенин искренен. На периферии искусства он несомненно вправе занять место. Но на периферии искусства не стоит задерживаться: скучно, плоско, мелко... все, приноровленное для широкого потребления и демократических вкусов, в конце концов, не поэзия, а по-державински «сладкий лимонад» (кн. 1, с. 27–28).

Здесь Г. Адамович, как и в первой статье, цитирует строки Г. Державина о лимонаде, снова подчеркивая таким образом отсутствие глубины в стихотворениях Есенина, а также, как мы видим, демократичность его творчества, доступность массовому читателю, что, с точки зрения критика, противоречит настоящему искусству.

Автор считает, что недопустимо сравнение значения гибели С. Есенина и А. Блока, поскольку последний «не выдержал каких-то внутренних, таинственных, не всем слышимых ураганов» (кн. 2, с. 29). А Есенина, по его мнению, «сгубила жизнь, а не поэзия (или на более общем языке: идея). Жизнь губит тысячами, сотнями тысяч, поэзия же — редких одиночек и богом отмеченных» (там же, с. 29–30). И из этих слов очевидно, что А. Блока «сгубила поэзия», он — «отмеченный Богом». А. Блок был авторитетом для авторов Серебряного века, к которым принадлежал и Г. Адамович. В одной из статей он назвал поэта-символиста «выразителем своего времени, певцом целого поколения» (кн. 1, с. 275). Есенин, естественно, не был авторитетом для Г. Адамовича, поэтому, с его точки зрения, категорически нельзя соизмерять, ставить в один ряд смерти обоих поэтов.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что в оценке С. Есенина на страницах парижского журнала «Звено» Г. Адамович при-

держивается единой позиции, которая диаметрально противоположна и позиции современной ему критики, и существующим на сегодняшний день исследованиям.

Итак, мы рассмотрели значение личных контактов критика для интерпретации творчества современников на страницах парижского еженедельника «Звено», интерпретацию Г. Адамовичем творчества авторов, с которыми он был очно или заочно знаком, встречался, его рецепцию творчества умерших на момент его работы в «Звене» И. Анненского, А. Блока, Н. Гумилева, современников русского зарубежья, а также авторов, которых он знал до эмиграции, но которые остались в Советской России — М. Волошина, В. Маяковского, С. Есенина.

Большое значение для Г. Адамовича имело творчество И. Анненского, о нем он писал в рецензиях на произведения других авторов, изучал его воздействие на творчество Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Божнева, Н. Ушакова и др. Статья критика «Иннокентий Анненский» стала первой публикацией в русском зарубежье об И. Анненском.

Наше исследование свидетельствует о неоднозначности оценки Г. Адамовичем на страницах парижского еженедельника «Звено» творчества А. Блока. С одной стороны, критик называет его первым поэтом современной русской литературы и считает, что даже после смерти А. Блока никто не в состоянии занять это место. С другой стороны, Г. Адамович полагает, что блоковская лирика лишена будущего, потому что другим поколениям читателей она покажется несовершенной и скучной. Мелодизм его поэтических текстов не в состоянии затмить стилистических несовершенств. Рассмотренные статьи Г. Адамовича свидетельствуют о его акмеистических взглядах на природу художественной литературы и на стремление отстоять точку зрения своего учителя Н. Гумилева в его творческой дискуссии с А. Блоком.

Интерпретация Г. Адамовичем творчества Н. Гумилева носит глубоко личностный характер, обусловленный дружбой между ними

и стремлением критика развенчать отрицательные мифы о нем, представить подлинного поэта-акмеиста, которого знали люди из близкого ему окружения. Еще одной особенностью критических статей Г. Адамовича, в которых упоминается имя Н. Гумилева, можно назвать отношение к поэзии учителя как к эталону, который способствует пониманию степени таланта рассматриваемого автора. Такая позиция обусловлена близостью взглядов критика на поэтическое творчество к Гумилевским, об этом свидетельствуют и литературно-критические статьи Г. Адамовича, и созданная им поэзия «парижской ноты».

Статьи Г. Адамовича о творчестве З. Гиппиус и Д. Мережковского очерчивают закономерности литературного процесса русского зарубежья 1920-х годов. Его интерпретация дает возможность понять специфику отношений критика и талантливых художников, она обозначена многолетней дружбой и своеобразным влиянием опытных писателей на молодого критика. Это, безусловно, отразилось на его восприятии творчества художников и глубине понимания специфики их творчества. Г. Адамович с чрезвычайным пиететом относился к творчеству З. Гиппиус, которая была для него настоящим духовным ориентиром. Оценка критиком творческого наследия Д. Мережковского обозначена глубиной ощущения им одиночества творца в литературном процессе русского зарубежья первой волны, обусловлена недостаточным читательским вниманием и непониманием взглядов писателя.

Мы выяснили, что оценка Г. Адамовичем произведений своего оппонента В. Ходасевича, определившая дальнейшие исследования его творчества, демонстрирует стремление критика и к объективности, и к тому, чтобы в размышлениях о его стихотворениях донести собственную позицию. Он всегда неизменно высоко оценивает творчество В. Ходасевича, однако для него важны не только формальная, внешняя безукоризненность произведений, но и внутренняя сущность, продиктованная авторским вдохновением, мировоззрением. Г. Адамович опосредованно, намеками указывает на опасность разрыва с реальностью, ухода в придуманный мир, который заполняет все произведения поэта. Статьи критика свидетельствуют также

и о том, что он адресует их последователям В. Ходасевича, которых Г. Адамович считает посредственными подражателями, не имеющими собственного голоса. И эта установка критика продиктована многолетним соперничеством двух авторов в привлечении на свою сторону молодых эмигрантских писателей.

Говоря об оценке Г. Адамовичем творчества И. Бунина на страницах парижского «Звена», мы обращаем внимание прежде всего на безусловное приятие критиком произведений писателя, на их мировоззренческую близость. Он так же, как и И. Бунин, не приемлет искусственность декаданса, надуманность и фальшь его переживаний. Зачастую Г. Адамович передает личностные впечатления от прочитанного, подчеркивая, что у него не хватает слов, чтобы в полной мере оценить ту или иную книгу писателя.

Критические статьи Г. Адамовича о произведениях М. Цветаевой на страницах парижского «Звена» при детальном рассмотрении обнаруживают определенные закономерности своего построения: это положительная с некоторыми оговорками оценка ее поэтического таланта, суждения об индивидуальности стиля, острые критические замечания, которые обусловлены неприятием эмоциональной несдержанности поэтессы.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений его близкого друга Г. Иванова, по нашему мнению, не несет отпечатков субъективности и предвзятости прежде всего потому, что о поэте критик написал только две небольшие заметки, в которых, с одной стороны, указал на безусловный талант автора, но, с другой стороны, назвал его произведения «меланхоличными» и «слащавыми».

Высокая оценка Г. Адамовичем романа И. Одоевцевой «Ангел смерти» демонстрирует стремление критика популяризировать в русском зарубежье ее произведения. Он справедливо указывает на новаторский характер творчества молодой писательницы, находит фрейдистские черты в героях ее произведений. Говоря об эмигрантских книгах Н. Тэффи «Вечерний день» и «Городок», Г. Адамович справедливо обращает внимание на изменение тональности ее произведений: они становятся грустными, писательница соотносит себя с русским Парижем и, по сути, смеется над собой.

Статьи Г. Адамовича о Н. Оцупе на страницах парижского «Звена» позволяют нам говорить о том, что критик высоко оценивал лирику поэта, считая главными в ней простоту, ясность, мужественность, искренность, которые характеризуют творчество близких ему акмеистов.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Горького свидетельствует о его понимании тех художественных задач, которые ставил перед собой автор. При этом критик, опережая дальнейшие исследования о писателе, считает, что в горьковских произведениях особенно ярко описаны человеческая ненависть и жесткость. Эти качества приводят к тому, что горьковский герой предстает существом бездушным, погрязшим в быте и стяжательстве («Дело Артамоновых», «Рассказ о необыкновенном»). Поэтому произведения писателя вызывают чувство тоски и безысходности, они не будут интересны следующим поколениям читателей. Иную оценку Г. Адамович дает очерку М. Горького «О тараканах». Критик считает это произведение наиболее зрелым и наиболее поэтичным. Примечательно, что Г. Адамович за несколько лет до появления термина «экзистенциализм» обнаружил его черты в очерке М. Горького: это идеи абсурдности мира, бессмысленности существования, власти смерти.

Мы определили, что интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Волошина свидетельствует о его крайнем неприятии стихотворений поэта, они вызывают раздражение критика, резкость в оценках. Г. Адамович не приемлет эклектику волошинских стихов, его концептуальные размышления о революции, о миссии и судьбе России, считает их пустыми, чрезмерно декоративными, псевдоисторическими.

Г. Адамович, не принимая футуристического творчества, объективно признает талант В. Маяковского, дает высокую оценку его произведениям. Критик считает, что дарование поэта имело бы больше возможностей для реализации, если бы автор находился в другой среде, в иной (несоветской) культуре и не был бы так тесно связан с партийной идеологией.

В многочисленных статьях, посвященных творчеству С. Есенина, Г. Адамович оценивает его стихи как формально несовершенные, лишенные глубины, относит его творчество на периферию русской литературы. Критик не приемлет имажинизм и чрезмерную метафоричность поэмы «Пугачев», считает, что популярность есенинской лирики среди молодых читателей не дает ей право получить высокую оценку.

Итак, интерпретация Г. Адамовичем творчества писателей, с которыми его прямо или косвенно связывали личные отношения, очень редко обусловлена симпатиями или антипатиями критика. Его рецепция носит объективный характер в том смысле, что она основана на системе творческих принципов и аксиологических подходов, которые были восприняты Г. Адамовичем в процессе его становления как поэта школы акмеизма и от которых он не отклонялся ни при каких обстоятельствах. Очевидно, что интерпретация столь обширного и разнородного материала позволила Г. Адамовичу рассмотреть нечто большее, чем отдельно взятый творческий опыт интересующих его авторов. В своей рецепции критик, как правило, актуализировал те содержательные и формально-художественные свойства комментируемых произведений, которые стали предметом убедительного научного изучения лишь спустя десятилетия и продолжают оставаться в фокусе новейших исследований. Эстетическая сущность и значимость любого текста в критическом сознании Г. Адамовича всегда превалировали над идеологическими установками и любыми другими факторами, мешающими уяснению художественной ценности интерпретируемого им произведения.

Глава 4

ТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. АДАМОВИЧА

4.1. Г. Адамович о политически ангажированных авторах

Оценка критиками русского зарубежья произведений писателей из России, как правило, носила негативный характер, обусловленный в первую очередь политическими мотивами. Г. Адамович здесь занимает иную позицию. Он неоднократно указывал на то, что в эмигрантской литературе существует предвзятое отношение к тем авторам, которые остались на родине. Поэтому многие статьи Г. Адамовича демонстрируют его стремление подняться над идеологическими дискуссиями:

Всякий раз, когда принимаешься писать о каком-либо из новых, типично советских писателей, бывает трудно приступить к делу. Еще до того, как назвать имя автора, чувствуешь себя увлеченным и унесенным потоком бесчисленных, всем знакомых суждений о литературе тамошней и здешней, о том, где лучше пишут и где можно лучше писать, о том, едина ли русская словесность или непоправимо рассечена надвое (кн. 1, с. 441).

Г. Адамович подчеркивает, что для объективности он изначально настраивает себя на позитивное восприятие авторов из России, поскольку стремится избежать клише эмигрантской критики. Вот характерный пример его размышлений, предваряющий очерк о романе Бориса Пильняка «Машины и волки», который отражает стремление сосредоточить внимание исключительно на оценке художественных особенностей рассматриваемых произведений:

Вышла новая книга Пильняка. Я принялся читать ее с предвзятым доброжелательством, со стремлением отыскать в ней хотя бы несколько удачных страниц, с намерением или, вернее, надеждой дать о ней сочувственный отзыв. Объясню, почему: мне иногда кажется, что читатель перестает верить критику, все сплошь ругающему в современной русской литературе. Читатель решает, что это отрицание *a priori* — брань по соображениям политическим или каким-либо другим. Он склонен счесть критика брюзгой или слепцом. Порою и самого критика охватывает сомнение: да полно, действительно ли так уж плохо пишут эти «октябрята» — попутчики и сочувствующие? Может быть, правда, это «мощные поросли», «цветы будущего»? Есть же среди них даровитые люди. Надо только о даровитых и говорить, надо взглянуть, вслушаться в каждого из них, постараться понять, что несут они с собой нового (кн. 1, с. 362).

Критерии, по которым Г. Адамович различает авторов советской литературы и авторов литературы русской (к которой он относит и произведения писателей-эмигрантов), можно вычленировать из его критических статей. Так, рассматривая стихотворения Веры Инбер, критик иронично указывает на то, что в ее произведениях «восторженное описание Красного флота или могилы Ленина» сочетается с тем, что «она то и дело острит по адресу врагов» (там же, с. 337). Н. Тихонов, по мнению Г. Адамовича, «в действительности “созвучен революции”, без всякого насилия над собой, без истерических вымученных “приятій”» (там же, с. 349). Творчество поэта отличает оптимистическое приятие жизни, при этом «Тихонов сам по себе таков» (там же, с. 349–350). На примере разбора творчества поэта Г. Адамович называет черты, которые характеризует настоящее «советское искусство», — грубость и восторженное, «слепое» отношение к революции:

Может ли не быть грубым революционный поэт? Он по самому признанию своему обречен не видеть в общей ткани тех отдельных нитей, из которых она сплетена, закрыть глаза, отвернуться от тянущихся за революцией «грязи, крови и муки» (там же, с. 350).

Критик называет основные темы советской литературы, указывая на то, что авторы «пишут о славе, о героизме или “коллективном трепете масс”, при этом у них ничего не получается, кроме очевидной несомненной официальной фальши» (кн. 1, с. 394). Г. Адамович так характеризует советские произведения:

...есть агитация, есть «классовая пропаганда», есть «производственные задания», при этом все художественные задачи писатели выполняют «по указке, по общим схемам против других схем, им враждебных, с разделениями по прямой линии, с дисциплиной, с фронтом (там же, с. 403).

Критик отказывается называть всю эту конъюнктуру литературой, поскольку вкладывает в данное понятие иной, высокий смысл. Он подчеркивает, что любой здравый человек не увидит в произведениях, где есть подобные идеологические клише и социальный заказ, даже незначительные проявления творчества и литературы:

Никто в мире еще не называл это литературой, — не назовет, конечно, какие бы ни случились социальные катастрофы, коммунистические перевороты, пока люди от них еще не окончательно сошли с ума (там же, с. 403–404).

Оценка критиком художественных особенностей произведений советских авторов практически всегда негативная, его заметки отличаются иронией, насмешкой, но подчеркнем, что обусловлено это не политическими взглядами, а именно их низким художественным уровнем. Приведем несколько примеров. Так, говоря о стихотворениях Демьяна Бедного, Г. Адамович указывает:

Читая этого стихотворца, какая бы вещь его ни попалась, всегда хочется сказать: «Умри, Демьян — хуже ничего не напишешь!» Самый последний газетный писака кажется рядом с ним изобретательным, гибким мастером (там же, с. 342).

Г. Адамович остроумно высмеивает книгу Б. Пильняка «Машины и волки», приводит цитаты из нее и доказывает читателю бездарность и откровенную глупость романа:

На обложке подзаголовок: «Книга о коломенских землях, о волчьей сыти и машинах, о Рязани... революции, о людях, коммунистах и знахарях, о статистике... о многом прочем». Как не поморщиться! Но еще храня благодушие, раскрываю самую книгу. Начало: «В среднем человек живет шестьдесят лет, т. е. столько-то (60×360) дней, т. е. столько-то ($60 \times 360 \times 24$) часов, т. е. столько-то минут, т. е. столько-то, а именно $60 \times 360 \times 24 \times 60 \times 60 = 1\,892\,160\,000$ секунд, т. е. меньше двух миллиардов, меньше, чем у каждого россиянина в конце 1923 г. было рублей на папиросы. Так колоссально — такими колоссальными понятиями жила тогда Россия; и так ничтожна — в этой колоссальности казалась человеческая жизнь. Да». Боже мой, до чего это глупо! Сказано патетически, с расчетом потрясти, ошеломить, но ведь какая глупость! Что означает эта выкладка? Кто считает жизнь на секунды? Ничего хорошего начало не обещает. И с каждой строфой, каждой страницей благодушие исчезало, и появлялись ему на смену скука и недоумение. Если начать перечислять, что в книге Пильняка плохо, то никогда перечисления не кончишь. Недоверчивым людям могу посоветовать только одно: убедиться на деле, прочесть самим «Машины и волки» (кн. 1, с. 363).

Ли ди ю С е й ф у л л и н у он называет типичной поставщицей «ходкого товара», она «изворотливая, смышленная, но бездушная» (кн. 2, с. 276). Критик высмеивает коммунистический пафос ее повести «Линюхина Степанида» и считает, что даже по-советски настроенный читатель не сможет оценить это произведение:

Эта история о темной деревенской бабе, превращающейся в благородную идейную героическую коммунистку, так лубочна, так глупа и лжива, что руки опускаются. Подлинно, ниже всякой критики. Думается мне, что именно эта повесть и погубила Сейфуллину в глазах советских ценителей, столь внезапно к ней охладевших (кн. 1, с. 443).

Так же остроумно Г. Адамович высмеивает сборник Никол а я А сее в а, дает ему меткие уничижительные характеристики:

Книжка стихов Николая Асеева неосмотрительно озаглавлена «Самое лучшее». Это избранные произведения поэта. Если бы он не предупредил, что лучше них у него ничего нет, можно было бы еще питать некоторые надежды. А так надежд не остается. Кажется, Асеев пользуется в Москве авторитетом и считается одним из московских поэтических «мэтров». Умения его ловко писать стихи отрицать нельзя. Но поэт он просто «никакой», и более механического, никчемного мастерства, чем асеевское, нельзя себе представить (кн. 2, с. 135).

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем произведений писателей, творчество которых носит политически ангажированный характер, обусловлена не их идеологическими предпочтениями. Для критика важны критерии, определяющие художественную ценность творчества авторов, оставшихся в Советской России. Г. Адамович неоднократно подчеркивает, что конъюнктура их произведений мешает раскрыться таланту, обедняет его, именно поэтому он иронично высмеивает творчество Н. Асеева, Д. Бедного, В. Инбер, Б. Пильняка, Л. Сейфуллиной.

4.2. Г. Адамович об авторах вне советской идеологической парадигмы

Интерпретация Г. Адамовичем произведений писателей из Советской России свидетельствует о его глубоком понимании особенностей литературного процесса на территории оставленной им страны. В частности, он так же, как и современные историки литературы, разделяет писателей на сторонников революции, то есть на тех, кого можно назвать «советскими», и на тех, кто, не принимая существующего режима, в силу разных причин остались на Родине, разделили трагическую судьбу своего народа. Сегодня значительную трудность представляет определение круга авторов,

которых следует отнести к советской литературе. Прежде всего обратимся к трактовке термина «советская литература» в «Краткой литературной энциклопедии» (1971), которая носит подчеркнуто идеологический характер и выступает таким образом эталоном для его первичного понимания: «Советская литература — художественная литература народов Советского Союза, возникшая после Великой Октябрьской социалистической революции» [Суровцев, с. 996–1031]. Далее дается развернутая характеристика этапов развития советской литературы, которая проясняет, какие именно черты были присущи ей в интересующие нас 1920-е годы: «Романтическая символизация, одический пафос, патетический лиризм, прямая публицистическая агитационность окрашивают наряду с поэзией и первые опыты советской драматургии, чрезвычайно популярной в то время, и “начальную” советскую прозу» [Там же, с. 1001]; «Литература в 20-е гг. была призвана воссоздать жизнь такой, какой она стала после революционной бури, художественно раскрыть закономерности ее движения, утвердить в сознании читателей революционно-социалистическую перспективу. Новая обстановка, новая атмосфера общественной жизни 2-й пол. 20-х гг. все решительнее направляла литературу от опыта художеств. символизации к созданию характеров социально-типичного значения, от эмоциональных обличий старого мира к аналитическому разбору его наследства, сложно переплетавшегося с новыми явлениями жизни» [Там же, с. 1002]. Авторы энциклопедии пишут о том, что в 1920-е годы формируется образ положительного героя советской литературы, он «плоть от плоти трудовой массы, они ведут ее за собой, одухотворяют социалистическим идеалом» [Там же, с. 1003].

В этот же период начинает складываться метод социалистического реализма, который становится определяющим: «Реалистическое искусство 20-х гг., в том числе и его романтически окрашенные стиливые ответвления, знаменовало собой становление этого метода как основного в советской литературе» [Там же, с. 1002]. Обобщение приведенных цитат позволяет выделить в советской литературе 1920-х годов следующие черты: агитационность, романтический

революционный пафос, утверждение революционно-социалистической перспективы, обличение и осмысление негативных сторон жизни «старого (буржуазного) мира», избрание положительным героем личности, одухотворенной социалистическими идеалами, следование художественным принципам социалистического реализма. Таким образом, очевидно, что по данным критериям мы не можем отнести к авторам советской литературы, например, М. Булгакова, Б. Пастернака, А. Ахматову. Ниже мы увидим, что Г. Адамович тоже не считал их советскими писателями.

В современном же литературоведении ряд исследователей называют этих авторов советскими, обосновывая свою точку зрения не только местом и временем создания их произведений, но и наличием определенных черт, роднящих их с идеологами социалистического реализма. Например, К. Жолковский так интерпретирует советский дискурс А. Ахматовой: «Как облик ее лирической героини, прочно закрытой для любви и вообще опасных вторжений внешнего мира, так и ее авторский и житейский самопрезентационный имидж женщины, неуклонно осуществляющей власть через отказ от потребностей, являют облагороженный и деидеологизированный, но тем не менее узнаваемый образ “настоящего” советского человека: свободного от собственности и личных желаний, аскетичного до мазохизма, разделяющего общую судьбу, конспиративно скупого на слова, затвердевшего в своей самодисциплине, верного долгу и немногочисленным авторитетам, готового к исполнению высшей воли. Этот образ сочетает черты защитной оболочки рядового советского человека, нужной ему для выживания в обстановке тоталитарного давления, и ее обратной агрессивной-командной стороны, немедленно проявляющейся при превращении рядового зека в пахана, охранника, начальника режима, Сталина в миниатюре» [Жолковский].

Д. Быков помещает в одну книгу «Советская литература. Краткий курс» очерки о творчестве таких идеологов социалистического реализма, как Максим Горький, А. Луначарский, Ф. Панферов, А. Макаренко со статьями об А. Ахматовой, С. Есенине, М. Булгакове, В. Шаламове и других, творчество которых не вписывается в идео-

логический канон советской литературы [Быков]. Таким образом, литературовед тоже относит их к советским авторам.

Иной точки зрения придерживается С. Трунев, по его мнению, «фигура советского литератора... вырастая из целостной и неразделённой народной массы... обретает классовое сознание в эстетических утопиях Пролеткульта, а затем, в соответствии с программами РАППа, получает уже партийное сознание и становится эффективным проводником коммунистической идеологии» [Трунев]. Г. Веселовская называет соцреализм и советскую культуру «конъюнктурной псевдокультурой, способной лишь на производство макулатуры» [Веселовская, с. 275]. Тематика произведений советского искусства, по мнению О. Роготченко, заключается в стремлении «воспеть в своих произведениях величие и могущество партии Ленина-Сталина, мудрость вождей, показать историческую роль большевистской партии и советского государства в борьбе за коммунизм» [Роготченко, с. 94].

Такая разнородность в трактовке понятия «советская литература» и определении круга авторов, которые относятся к ней, свидетельствует о том, что данный вопрос на сегодняшний день остается открытым. Г. Адамович тоже по-своему различает писателей России, определяет критерии, которые отличают советских авторов от тех, кто не принимают существующей идеологии. В частности, критик указывает на присутствие в творчестве последних, как правило, глуповатого героя-повествователя, который, замещая автора, берет на себя ответственность за содержание произведения, обходя таким образом рамки идеологической цензуры:

Глуповатое лицо рассказывает о событиях смешных совершенно серьезно, о вещах важных или трогательных с усмешечкой. Читательской догадливости предоставляется исправить положение. Несоответствие тона предмету повествования является иногда приемом острым и удачным... если автор скрывается в своем рассказе за стеной какого-нибудь дурачка Ивана и его словами, его мыслями изъясняется, то насколько больше может он позволить себе иронии, критики, горечи, насмешки! «Не я говорю, дурачок Иван говорит», — и делу конец (кн. 2, с. 122).

Говоря об этих авторах, критик подчеркивает:

[Они] чувствуют вокруг грязь, страдание и мерзость. Поднять голос, желчно, открыто рассмеяться они никогда не решатся. От этого в России отвыкли основательно и, вероятно, надолго. И полубессознательно создается какой-то художественный компромисс, «сказ», в котором роль недовольного, недоумевающего, не всем восхищенного и упоенного передается другому лицу, особого доверия к себе не внушающему. Глупа ли жизнь, или глуп рассказчик? Не знает иногда и сам писатель (кн. 2, с. 122–123).

Г. Адамович называет «Наровчатскую хронику» К о н с т а н т и н а Ф е д и н а тем произведением, в котором автор, стремясь выразить свою точку зрения, иносказанием преодолевает идеологические и цензурные препоны советской литературной действительности.

Более высокую оценку критик дает творчеству другого «серапионового брата» — В с е в о л о д а И в а н о в а. Он пишет:

Чем больше Вс. Иванова читаешь, тем больше убеждаешься, что это настоящий художник. Каким образом удалось ему в последние годы так «выписаться», так вырасти — почти непостижимо... Мне бы хотелось обратить внимание на то, что из всех молодых русских писателей только у Всеv. Иванова есть что-то действительно новое... Всеv. Иванов первый «добавляет» что-то к русской литературе, и про него с полным правом можно сказать, что он обогащает душу и ум читателя (там же, с. 255).

Очевидно, что критик соотносит творчество Иванова именно с русской литературой, которая включает в себя также произведения писателей русского зарубежья.

На наш взгляд, еще одним свидетельством того, что Г. Адамович разделяет писателей по принадлежности к советской идеологии, служит его отзыв о романе Леоида Леонова «Вор». Критик так характеризует это произведение:

Лучшее, что дала нам до сих пор «советская» литература, и, признаюсь, мне даже неловко здесь, в этом случае, писать «советская»: нет ничего в романе Леонова, что мешало бы назвать его просто русской книгой. Некоторые страницы этой книги не то что хороши — они поразительны по глубине, прелести, силе. Никто из молодых русских авторов не был бы способен написать их (кн. 2, с. 335–336).

Обратим внимание, что слово «советская» критик заключает в кавычки, делая так либо для того, чтобы подчеркнуть свое ироничное отношение к данному определению, либо для выделения этой литературы в отдельную группу. В любом случае, по критериям Г. Адамовича, роман Л. Леонова не вписывается в рамки «советского», в нем отсутствует тот вульгарный социологизм, который не раз высмеивает критик. Г. Адамович дает произведению Л. Леонова высшую оценку, подчеркивая, что «Вор» занимает особое место в его читательских предпочтениях:

Но знаете ли вы радость, когда ждет дома настоящая книга — не Ersatz — и когда в этой книге какой-то новый мир раскрывается? Это не удовольствие — это совсем другое. Очень редко испытывает теперь человек это чувство, все реже и реже, и, кажется, Леонов — один из тех немногих писателей, которые могут нам это подлинное «наслаждение» вернуть (там же, с. 336).

Анну Ахматову так же, как и Л. Леонова, критик не соотносит с советской литературой, для него она представитель «нашей литературы», то есть того литературного процесса, к которому относится и его творчество. В частности, он отмечает:

Ахматова после 1917 года написала лучшие свои стихи... ей совершенно безразлично, современна она или нет, что она пишет по-своему и в нашей литературе сейчас очень одинока (кн. 1, с. 195).

В другой статье Г. Адамович снова подчеркивает общее с поэтессой литературное пространство:

Обособленное положение Ахматовой в нашей современной литературе отчасти объясняется именно тем, что стихи ее написаны начисто, окончательно. В них «литературы» очень мало, и трудно представить себе время, когда они перестанут быть понятными. Едва ли такие времена скоро наступят (кн. 2, с. 197).

В приведенной цитате критик указывает на современность произведений поэтессы, на то, что они всегда будут востребованы и актуальны. Естественно, это возможно только благодаря отсутствию в них идеологической конъюнктуры, которая любое, даже талантливое произведение делает востребованным исключительно на короткий промежуток времени.

Не случайно в другой статье Г. Адамович приводит свои размышления о том, что советская литература по сути своей не может быть вечной, вневременной, а творчество писателей, которые остались в России и не приняли правил создания «коммунистических» произведений, он называет эмиграционным:

Мне кажется, что никакое подлинное искусство с московским коммунизмом несоединимо... Для него, для коммунизма, все эти хитроумные исторические построения всегда останутся «буржуазными выдумками», мистицизмом, литературщиной. Оттого все настоящее современное искусство по духу эмиграционно, хотя многие представители его находятся в Москве или Петербурге, имеют советские паспорта, никуда уезжать не хотят и никаких политических перемен не желают. Дело не в политических переменах, не в сочувствиях монархии или социализму, а гораздо глубже. Дело в том, что идеология большевизма исключает понятие бессмертия, понятие вечности и даже самую тревогу о ней (там же, с. 47–48).

Впервые с произведениями Михаила Булгакова Г. Адамович познакомился уже в эмиграции в 1925 году. Не случайно в начале рецензии на его повесть «Роковые яйца» критик пишет:

В захудалом советском журнальчике «Недра» среди всевозможной дребедени, подписанной именами Н. Никандрова, Н. Тихонова и М. Волошина, помещена любопытная повесть некоего М. Булгакова «Роковые яйца». Советую прочесть эту повесть всякому, кто может «Недра» раздобыть (кн. 1, с. 331).

Эта повесть стала для Г. Адамовича первым произведением писателя, хотя к тому времени уже были изданы «Записки на манжетах», «Дьяволиада», «Ханский огонь» и другие. Содержание рецензии свидетельствует о том, что повесть понравилась критику, и он заинтересовался творчеством М. Булгакова, которому со свойственной ему осторожностью дал такую характеристику:

Мне в первый раз попало на глаза имя М. Булгакова. Совершенно не зная, кто он, какого возраста, какого положения, не берусь судить, оценивать и предсказывать. Если это новичок, он, вероятно, очень талантлив. Но, хоть и с натяжкой, я все же допускаю возможность, что автор «Роковых яиц» — просто человек опытный, ловкий и умелый, и что его повесть есть всего лишь удачная подделка под Уэллса. Нужна чересчур большая самонадеянность, чтобы по первой вещи высказаться решительно. Внимание к этому имени во всяком случае возбуждено (там же, с. 332).

Слова Г. Адамовича о М. Булгакове проявляют особенность его критического метода, для которого характерны отсутствие резких (положительных или отрицательных) оценок, взвешенность суждений, стремление увидеть за строками произведения личность автора и возбудить в читателе интерес к рассматриваемому произведению. Также и в рецензии критик увлеченно пересказывает фабулу повести.

Важно, что Г. Адамович уже в этом произведении увидел влияние Н. Гоголя, прежде всего в сатирическом изображении и московской жизни, и характеров героев:

Автор очень остроумен и наблюдателен. Как у Гофмана или Гоголя, порывы его воображения невозможно предвидеть. И, как Гоголь,

он не реалист: все его герои при кажущейся их жизненности карикатурны и обрисованы преувеличенно резко. Некоторые страницы вполне замечательны по способности автора найти грань между смешным и трагическим, не впадая ни в то, ни в другое (кн. 1, с. 333).

Обозначенные параллели впоследствии были углублены булгаковцами О. Бердяевой, М. Васильевой, Ю. Кондаковой, М. Чудаковой, А. Янушкевича и другими [Бердяева; Васильева; Кондакова; Чудакова; Янушкевич], но для нас важно, что Г. Адамович одним из первых обратил внимание на творческое родство Н. Гоголя и М. Булгакова.

Через два года критик, высоко оценивая повесть В. Катаева «Растратчики», снова пишет о М. Булгакове:

Не знаю, какой выйдет из Катаева писатель, но *si fata sinent*, должен бы выйти большой и настоящий. То же чувство — но еще более сильное — вызвала три года назад напечатанная в «Недрах» повесть никому тогда, кажется, неведомого Булгакова «Роковые яйца». И, кажется, теперь ясно, что ошибки не было и ожидания оправдались. Булгаков — блестящий и острый художник (кн. 2, с. 287).

Обратим внимание, что здесь Г. Адамович, в отличие от предыдущей рецензии, дает уже высокую оценку М. Булгакову, очевидно, что его мнение определилось, и менять его он не собирается.

Действительно, следующее произведение писателя — журнальная публикация первой главы романа «Белая гвардия» («Дни Турбиных») была также положительно встречена критиком. Г. Адамович видит главную заслугу М. Булгакова в гуманизме изображения личности, оказавшейся в водовороте революционных событий:

[Он] первый понял, или, точнее — вспомнил, что человек есть всегда главная тема и предмет литературы, и с этим сознанием он коснулся революции, в которой до сих пор полагалось видеть только «массы» (там же, с. 295).

Авторский гуманизм проявляется и в том, что «с жадностью настоящего художника М. Булгаков обратил все свое внимание в сторону побежденных: в несчастьях и поражениях человек душевно богаче и сложнее, щедрее, интереснее для наблюдателя, чем в торжестве и успехах» (кн. 2, с. 295).

Критик подчеркивает, что в романе М. Булгаков занимает объективную позицию, он избегает идеологических мотивировок, он честен и с читателем, и с самим собой, и это лишает его творчество ярлыка «советский», которое можно было бы дать писателю, живущему в СССР:

Никакого искажения, ни малейшего привкуса фальши в его очерках и набросках нет, как это ни удивительно для «советского» писателя! Его люди — настоящие люди... Но с высот, откуда ему открывается вся «панорама» человеческой жизни, он смотрит на нас с суховатой и довольно грустной усмешкой. Несомненно, эти высоты настолько значительны, что на них сливаются для глаза красное и белое, во всяком случае, эти различия теряют свое значение. Булгаков пишет о людях, захваченных Гражданской войной, но сам он не ослеплен тем, чем ослеплены они (там же, с. 294).

Г. Адамович справедливо считает, что роман М. Булгакова имеет «ценность не только художественную, но и как свидетельство о времени. Это роман не исторический, — но он с историей связан, и комментирует он ее умно, зорко и с той горечью, которая лежит в основе всех несусловных рассуждений, наблюдений и писаний о жизни» (там же, с. 295).

На наш взгляд, в рецензии Г. Адамовича ценно и то, что он указывает на традиции Л. Толстого в романе М. Булгакова. Критик, сравнивая гоголевский и толстовский подходы к изображению человека, доказывает, что в романе М. Булгаков идет по пути Л. Толстого:

В «Днях Турбиных» ощутительнее гоголевского влияния — толстовское. В первой сцене, где усталые, сбитые с толку офицеры вместе с Еленой Турбиной устраивают попойку, в этой сцене, где действующие

лица не то что осмеяны, но как-то изнутри разоблачены, где человеческое ничтожество заслоняет все другие качества — сразу чувствуется Толстой. Гоголь много резче, одностороннее, и в гоголевских писаниях меньше желчи. У Гоголя карикатура настолько очевидна, что ее за образ живого человека никто не принимает. Только Толстой умел изобразить человека вполне реально — не общий тип, а одно из всюду встречающихся существ — и, изображая, подорвать его множеством мелких еле заметных черт, из которых каждая неумолимо подчеркивает его слабость. У Булгакова приблизительно такое же отношение к героям (кн. 2, с. 294).

Мы считаем, что и здесь, так же как и в рецензии на «Роковые яйца», Г. Адамович предопределил литературоведческие поиски типологических схождений «Белой гвардии» и «Войны и мира», которые реализуются и в многочисленных реминисценциях, и в общем подходе к раскрытию концептов Дома и Семьи, и в понимании трагического положения личности, оказавшейся в водовороте истории.

В начале рецензии на книгу рассказов Бориса Пастернака, изданных в 1925 году, Г. Адамович дает ему оценку как поэту, причем оценка эта достаточно высокая:

Борис Пастернак прежде всего поэт. Поэт он на редкость неровный, но на редкость же даровитый и своеобразный. Его стихи почти всегда кажутся черновиками; со многим в них невозможно согласиться. Но в том, что эти стихи со всеми их срывами, условностями, промахами и слабостями есть все-таки самая настоящая прекрасная поэзия, сомневаться нельзя (кн. 1, с. 343).

В этой цитате критик указывает на «неровности» пастернаковских стихов, но за всеми недостатками он видит главное, что ценно для Г. Адамовича, — его индивидуальность и талант, «стоящий на уровне высокой европейской поэзии в ее целом» (там же).

Эпические произведения Г. Адамович оценивает как отражение поэтического опыта Б. Пастернака, «его поэтическая природа сопротивляется его попыткам быть заправским беллетристом»

(кн. 1, с. 344), рассказы автор пишет «напряженными, сбивчивыми периодами, с метафорами на каждом шагу, явно заботясь о том, чтобы писать “художественно”. Но образы Пастернака гораздо точнее и вернее образов любого из его сверстников-беллетристов. А иногда он позволяет себе роскошь писать просто: думая только о наиболее отчетливой передаче смысла. Такие страницы, как оазис: отдыхаешь и радуешься» (там же). Критик размышляет о современных ему беллетристах, которые, стилистически развиваясь, проходят одним и тем же путем: «От условно-поэтического словаря к полному прозаизму речи (что, конечно, не означает включения в нее газетных неустановившихся мимолетных слов), к пренебрежению языковыми украшениями, в конце концов, к суровой честности языка» (там же, с. 345). Отрицательно оценивая творчество большинства современных беллетристов, Г. Адамович считает, что писатели пишут «прозу, как стихи, но всегда как плохие стихи, юношеские, слабые, от которых взрослый мастер отрекается. Их прельщает в поэзии только самая грубая ее оболочка» (там же). Б. Пастернак же в современном ему литературном процессе занимает совершенно иное место. Очевидно, что прочитанные рассказы автора так же нравятся Г. Адамовичу, как и его поэзия, поскольку в финале рецензии критик, подводя итог, пишет:

Обо всей книге после всех оговорок и упреков повторим слово «волшебно». Необыкновенная, обаятельная — своя разработка тем, безошибочная правдивость некоторых страниц позволяют это сказать. И что еще важнее: внутренняя свобода, внутренне глубокое здоровье, с налетом пушкинской пленительно болезненной грусти, — то, чего не скрыть и не сковать никакими стилистическими вывертами (там же).

Однако отношение Г. Адамовича к творчеству Б. Пастернака не всегда такое восторженное, как в этой статье. В 1926 году, рецензируя стихотворение «Какая дальность расстоянья!..», опубликованное во втором номере московского альманаха «Красная новь», критик дает произведению поэта иную оценку. Меняется его тон,

восторг уступает место иронии, поэтому Г. Адамович отмечает: «Есть люди, которых восхищает все, что Пастернак ни напишет. Есть другие, все в нем ненавидящие» (кн. 1, с. 432). Естественно, он как объективный критик занимает третью позицию, подчеркивая:

Новое стихотворение Пастернака ни восторгов, ни отвращения не заслуживает. Кое-что в нем удачно, по звукам убедительно, но все, что не есть звук, в стихотворении очень слабо (там же).

Мы уже отмечали, что Г. Адамович часто избегает прямой резко негативной оценки творчества, его подход заключается в опосредованном оценивании, за которым прочитывается истинное отношение критика к произведению. Так же и в данной статье. Критик без какого-либо перехода, как и требует жанровая особенность литературных заметок-размышлений, вспоминает историю о неудачном пастернаковском переводе французского автора, который позволил многим усомниться в таланте поэта:

Когда-то, в самые первые месяцы существования «Всемирной литературы», Пастернак прислал в Петербург для издания перевод стихов одного из французских поэтов. Пастернак не был еще тогда так прославлен, как теперь, но все же о его редкой талантливости говорили настойчиво. Переводы ходили по рукам, настолько они были плохи, неточны и неумны. Многие тогда в «гениальности» Пастернака усомнились. Те, кто перестал затем сомневаться, пусть прочтут стихи в альманахе «Красной нови». Не усомнятся ли вновь? (там же).

Таким образом, Г. Адамович здесь не говорит открыто о том, что считает стихотворение Б. Пастернака плохим, он прибегает к примеру из его литературного прошлого, а в конце задает читателям риторический вопрос. Такой подход критик использует и в других оценках авторов. Его стремление не быть категоричным продиктовано, на наш взгляд, во-первых, пониманием субъективности какой-либо оценки, стремлением оставить читателю возможность самому решать, насколько прочитанное произведение хорошо или плохо,

во-вторых, Г. Адамович, будучи талантливым поэтом, безусловно понимает, что творчество любого автора не может быть равным, всегда заслуживающим исключительного признания.

В 1927 году Г. Адамович дал более полную оценку творчества Б. Пастернака в рецензии на опубликованные в «Воле России» стихотворения «Лейтенант Шмидт» (из поэмы «1905 год»). В самом начале критик называет пастернаковские стихи «довольно замечательными», но они, как и почти все произведения поэта, «кажутся написанными начерно. Черновик — все творчество Пастернака» (кн. 2, с. 196). Отметим, что Г. Адамович, как и ранее в рецензии на сборник рассказов, называет стихотворения поэта черновиками, указывая таким образом на незаконченность его поэтических произведений. Критик считает, что над его текстами можно было бы еще поработать, характеризуя Б. Пастернака как «работника выдающегося»:

Но психологически непонятно: как при своем несомненном, очень значительном, очень живом, очень доброкачественном даровании Пастернак довольствуется удобрением поэтических полей для будущих поколений, чистой авгиевых конюшен, вообще — самоотверженно выполняет роль чернорабочего и так редко благоволит быть поэтом (там же, с. 196–197).

Таким образом, Г. Адамович считает, что Б. Пастернак своими стихотворениями, не всегда художественно совершенными, дает возможность другим авторам пользоваться собственными поэтическими открытиями. В связи с этим интересны попутные размышления критика о природе художественного творчества С. Есенина, А. Ахматовой и А. Блока. Есенинское «слабоватое, но чистое и свободное от элементов упражнения стихотворение передает больше творческого опыта, чем самая изощренная, самая вдохновенная поэтическая “головоломка”», стихотворения А. Ахматовой «написаны начисто, окончательно. В них “литературы” очень мало, и трудно представить себе время, когда они перестанут быть понятными», блоковские произведения совсем скоро перестанут интересовать читателя, потому что у него «девяносто процентов условных, при-

близительных, плохо найденных и не на месте поставленных слов» (кн. 2, с. 197–198]. Этими характеристиками современников Б. Пастернака критик словно бы хочет убедить поэта «не заботиться о расширении синтаксиса, обогащении языка, обновлении приемов для будущих поколений» (там же).

Однако вернемся к оценке Г. Адамовичем «Лейтенанта Шмидта» Б. Пастернака. Критик, сожалея о том, что поэт растрчивает себя на «черновики», вспоминает о том, что первые произведения молодого поэта были высоко оценены современниками: «Даже снисходительно-важный Н. Гумилев отзывался о новом стихотворце с необычным воодушевлением. Мандельштам же бредил им» (там же, с. 199). По мнению Г. Адамовича, Б. Пастернаку нужно избавиться от «своих черновиков». И далее мы понимаем, что именно имеет в виду критик, так называя его произведения. Оказывается, что это не только поэтические промахи и несовершенства, но и пастернаковский импрессионизм, который «он довел до крайности»:

Пора бы запечатлеть жизнь менее рассеянно. Звуковым ассоциациям и сцеплениям он предавался до полной потери чувств, пора бы овладеть ими; и так далее. Вообще пора бы понять, что в искусстве, гоняясь за средствами, можно потерять и пропустить цель. Средства же — слова, и все словесное, цель — ум, душа, человек, сердце. Не знаю, как сказать яснее (там же, с. 199–200).

Таким образом, интерпретация Г. Адамовичем творчества писателей вне советской идеологической доминанты противоположна его оценкам приведенных политически ангажированных авторов. Для критика творчество Л. Леонова, М. Булгакова, Б. Пастернака является примером литературы в самом высоком значении этого слова, образцом настоящего, вневременного искусства.

Мы исследовали интерпретацию Г. Адамовичем творчества писателей Советской России — как политически ангажированных (Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Д. Бедного, В. Инбер и Н. Асеева),

так и тех, которые лишены советской идеологической доминанты — К. Федина, Вс. Иванова, Л. Леонова, Б. Пастернака, М. Булгакова.

Критик выделяет в советской литературе следующие общие черты: социальный заказ, идеологическая конъюнктура, революционный пафос, оптимистическое и безоговорочное приятие советской жизни, классовый подход, изображение жизни народных масс, идеализация революции, ее героев, вождей и, в частности, Ленина, создание образа врага, вредителя. Все это созвучно тем «эталонным» характеристикам, которые дает «Краткая литературная энциклопедия». При этом творчество А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Булгакова, Л. Леонова он соотносит с классической русской литературой.

Критик негативно оценивает произведения Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Д. Бедного, В. Инбер и Н. Асеева. Он справедливо считает, что доминирование советской идеологии выносит их творчество за пределы словесного искусства.

Иную оценку Г. Адамович дает писателям, чье творчество он не считает «советским», потому что их произведения, избавленные от идеологического пафоса, несут в себе те черты, которые делают их интересными не только в России, но и за ее пределами. Так, он дает высокую оценку и отмечает новаторский характер произведений «серапионовых братьев» — К. Федина и Вс. Иванова. Роман Л. Леонова «Вор», по мнению критика, является одним из лучших произведений его времени.

Интерпретация Г. Адамовичем произведений М. Булгакова «Роковые яйца» и «Белая гвардия» свидетельствует о глубоком понимании критиком их художественной природы. Необходимо отметить, что задолго до появления серьезных литературоведческих исследований о М. Булгакове Г. Адамович обратил внимание на его творческие параллели с Н. Гоголем и Л. Толстым, которых он справедливо считает его учителями. Критик дает неизменно высокую оценку произведениям М. Булгакова, отмечает, что он совершенно лишен советской идеологии. По мнению Г. Адамовича, настоящей заслугой писателя в романе «Белая гвардия» стало его стремление

за всеми историческими событиями увидеть глубокую трагедию человеческой личности.

Г. Адамович, оценивая произведения Б. Пастернака, отмечает их безусловный талант и новаторство. Его рассказы, по мнению критика, несут отпечаток авторского поэтического творчества. Стихотворения Б. Пастернака он постоянно называет черновиками, указывает на то, что поэт растрчивает свой талант, создавая оригинальные, но несовершенные образы и стилистические конструкции, которые в дальнейшем будут взяты другими авторами, но поэту они славы не принесут. Звуковые, ассоциативные новации, составляющие импрессионизм Б. Пастернака, критик также считает несовершенными, вытесняющими и затмевающими содержательный пласт произведений. В целом же оценка Г. Адамовичем произведений Б. Пастернака высока и объективна, очевидно, что автор относится к числу литераторов, мировоззренчески близких критику.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературно-критическую интерпретацию художественного произведения следует считать определенной основой науки о литературе, потому что именно толкование художественного произведения и нахождение в нем новых смыслов составляют ее сущность. Неограниченное количество интерпретационных версий одного и того же текста объясняется уникальностью личности интерпретатора, широтой и глубиной его рецепции. В какой-то степени интерпретационные смыслы исследователя являются относительно автономными от авторского замысла и зависят от его собственного опыта. Поэтому следует подчеркнуть вариативность интерпретации и разнородность ее типов. Интерпретация отражает постоянную временную динамику восприятия литературных произведений. Каждая новая эпоха, как и представляющие ее субъекты критической деятельности, обязательно привносят новое содержание в представления предыдущих эпох, иногда кардинально меняя устоявшиеся традиции.

Картина истории русской литературы, представленная нами сквозь призму интерпретационной практики Г. Адамовича, реализованной в публикациях 1923–1927 годов в парижском еженедельнике «Звено», дала возможность выяснить связь личности критика, специфики его критического метода с процессом и результатом интерпретации текста. А это, в свою очередь, способствовало переосмыслению творческого опыта отдельных персоналий русской литературы, созданию новых страниц ее истории. Многие элементы эстетической концепции писателя настолько типичны для его творческой манеры, что должны изучаться наряду с его произведениями

и в единстве с ними. Понимание критиком особенностей творчества других художников отличается от тех, кто сам не создавал художественных произведений.

Интерес к критической деятельности Г. Адамовича проявился уже с его первых публикаций и сохраняется до сих пор. Научная рецепция его интерпретационной практики подтверждается работами исследователей разных стран. Большинство из них отмечали его мастерство в умении вписывать художника в контекст своей эпохи, видеть творчество как в синхроническом, так и диахроническом аспектах (В. Агеносов, П. Басинский, Б. Кодзис, Н. Мельников, О. Новикова, Е. Сорокина, С. Федякин, Р. Хэггланд и другие). Свою оценку литературно-критическим работам Г. Адамовича давали также известные писатели и поэты З. Гиппиус, Н. Гумилев, В. Набоков, М. Цветаева и др. Необходимо отметить, что при всей субъективности их суждений точка зрения каждого интересна и значительна как высказывание поэта о поэте, даже если речь шла о прозе и о критике. Значительное количество монографий и воспоминаний о русском зарубежье также содержат страницы, посвященные Г. Адамовичу. Поэтическое наследие художника исследовано на научном уровне в двух кандидатских диссертациях, которые были защищены в России. На Украине, к сожалению, на сегодняшний день диссертационные работы о Г. Адамовиче отсутствуют. Страницы, посвященные Г. Адамовичу-критику, содержат диссертации по истории литературной критики. Более ста лет интерес к личности Г. Адамовича сохраняется и возрастает. Ведущим современным исследователем художественной и критической деятельности Г. Адамовича является российский ученый О. Коростелёв, который также активно работает над переизданием творческого наследия художника.

Большинство наблюдений Г. Адамовича стали своеобразным фундаментом для последующих исследователей русской литературы. Особенность его интерпретационной практики заключается в стремлении показать творческие связи того или иного автора с литературой, выявить традиции, представить новаторство. Этот компаративный подход критика, по нашему мнению, демонстрирует научность рецепции произведений исследуемых авторов (например,

Г. Адамович сопоставляет произведения А. Блока и М. Метерлинка, Д. Мережковского и А. Пушкина, Ф. Достоевского, В. Ходасевича и А. Плещеева, Я. Полонского, Н. Тэффи и А. Чехова и т. д.).

Интерпретация Г. Адамовичем произведений А. Пушкина обусловлена их творческой близостью и тем особым отношением к наследию «первого поэта России», которое сложилось в русском зарубежье. В своих статьях Г. Адамович поднимает проблему различий в интерпретации поэзии А. Пушкина в современной ему Советской России и за ее пределами. Критик отмечает, что в мире бóльшую популярность имеют произведения Ф. Достоевского, поскольку для иностранного читателя в произведениях А. Пушкина мало трагедийности. По мнению Г. Адамовича, русский читатель также в большинстве случаев проигнорирует писателя за его слишком простую стилистику. Критик выделил три категории пушкинских читателей: исследователи поэта, искренние сторонники и те, кто изучали А. Пушкина в школе. Последних большинство. Себя он относит ко второй категории, восхищается его творчеством, а отдельные его строки и образы считает безупречными.

Г. Адамович одним из первых в рецензии на книгу Л. Войтоловского «Пушкин и его современники» обратил внимание на то, что в Советской России подход к изучению творчества великого поэта основан на марксистской идеологии. Критик считал, что советские литературоведы сознательно акцентировали внимание на описании крестьянской жизни в произведениях поэта, пытаясь таким образом доказать его классовость и социологизм. Это утверждение критика опередило современные исследования западных литературоведов, которые доказали, что Сталин в каждой республике искусственно вводил статус национальных авторов, а их творчество прочитывалось с акцентом на постулаты марксистской идеологии. Пушкину Сталин отвел роль «общенационального поэта Советского Союза» — включил его произведения в школьные хрестоматии, ввел классовый подход к их изучению.

В оценках творчества М. Лермонтова Г. Адамович одновременно выступает как читатель, критик и поэт. Он восхищается им, отмечая, что этот автор недооценен. Вместе с тем, оценка Г. Адамови-

чем произведений поэта не имеет исключительно положительной коннотации. В ряде публикаций он называет те стихотворения М. Лермонтова, которые кажутся ему слабыми. Литературно-критические статьи Г. Адамовича, помещенные на страницах парижского «Звена», представляют сравнительную интерпретацию творчества А. Пушкина и М. Лермонтова. Такой подход был не нов и отражал общие тенденции литературно-критических работ русского зарубежья о классической литературе.

Г. Адамович выступал с эстетических и аксиологических позиций акмеизма. Его творческие и личные контакты с И. Анненским, Н. Гумилевым, А. Блоком и другими художниками определили особенности рецепции их творчества. Интерпретация произведений большинства из них представлена в публикациях критика в парижском «Звене». И. Анненскому посвящено значительное количество статей этого периода. Так, работа Г. Адамовича «Иннокентий Анненский» стала первой публикацией о поэте в русском зарубежье. Эта статья, как и другие наблюдения критика о художнике, содержит положительные коннотации. Автор подчеркивает уникальность творческого дарования поэта и констатирует его влияние на творчество современных ему авторов (Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама и др.).

Г. Адамович уделял значительное внимание творчеству А. Блока. Наибольший интерес вызывают его статьи «А. А. Блок» и «О стилистике А. Блока». На страницах парижского еженедельника «Звено» критик неоднократно подчеркивал умение поэта представить свое время и свою эпоху, называл его национальным поэтом. Вместе с тем, оценка Г. Адамовичем произведений А. Блока проявляет его следование принципам акмеизма. В частности, в статье «О стилистике А. Блока», размышляя над поэтикой стихотворения «Все на земле умрет — и мать, и младость», критик подчеркнул, что отсутствие стилистической ясности, надуманность образов делают его стихотворения непонятными и неинтересными для молодого поколения читателей. Другие суждения Г. Адамовича, в которых в той или иной степени затрагивалось творчество поэта-символиста, позволяют нам прийти к выводу, что критик стал участником творческой полемики между А. Блоком и Н. Гумилевым о природе поэтического

искусства. Очевидно, что в этой дискуссии он поддерживал своего учителя-акмеиста.

Рецепция творчества Н. Гумилева, которого критик считал своим учителем, отражает стремление Г. Адамовича сохранить наследие погибшего поэта для других поколений читателей. Так же, как и многие последователи поэта-акмеиста в русском зарубежье, критик видит свою задачу в том, чтобы развенчать негативные мифы об учителе, определить значение его творческого наследия и показать его воздействие на современную русскую литературу. И критические работы Г. Адамовича, и созданная им поэзия «парижской ноты» во многих аспектах формировались под влиянием поэтики акмеистов, развивали ведущие художественные принципы Н. Гумилева. В частности, для него были определяющими стилистическая ясность, краткость и простота, точность и реалистичность образов, преемственность, следование традициям акмеизма.

Интерпретация Г. Адамовичем творчества З. Гиппиус, Д. Мережковского, В. Ходасевича, И. Бунина, М. Цветаевой, Г. Иванова, И. Одоевцевой, Н. Тэффи, Н. Оцупа, М. Горького во многом определяется тем, что все эти авторы были его современниками. Период работы в «Звене» — время становления Г. Адамовича-критика, поэтому для него была важна точка зрения окружения, так же, как и дружеские отношения с некоторыми современниками. Особенно значимыми для Г. Адамовича были дружба и поддержка З. Гиппиус. Это обуславливает особенности его статей об авторе. В комментариях к произведениям З. Гиппиус критик, стремясь к объективности, указывает на некоторые языковые неловкости автора, однако сразу пытается оправдать их появление оригинальностью ее стиля.

Произведения Д. Мережковского, написанные в эмиграции, по мнению Г. Адамовича, отмечены печатью одиночества, которое испытывал в то время художник, поскольку современники были не в состоянии понять и оценить его авторские идеи. Он первым из критиков указал на творческие параллели Д. Мережковского и Ф. Достоевского, а также обратил внимание на петербургскую тему в русской литературе и место в этом контексте романов писателя.

В. Ходасевич, как и Г. Адамович, был ведущим критиком русского зарубежья. Своеобразное соперничество между ними отразилось и в критических публикациях. В обзорной статье 1925 года о поэзии В. Ходасевича критик высоко оценивает мастерство поэта, но считает, что автор не любит поэзию, и это мешает Г. Адамовичу полюбить его произведения. Критик, как и близкий В. Ходасевичу В. Вейдле, указывает на отсутствие в его произведениях творческих связей с А. Пушкиным. Это замечание парадоксально, поскольку В. Ходасевич много писал о поэте и считал себя пушкинистом. Статья Г. Адамовича о «Собрании стихов» В. Ходасевича завершила критическую оценку его произведений на страницах парижского «Звена». В ней представлен глубокий анализ стихотворений художника, отмечен его несомненный талант, однако изложена и концепция природы поэтического творчества, выработанная автором статьи и в ключевых аспектах не совпадающая с эстетическими идеями В. Ходасевича. Г. Адамович пишет о том, что лирический герой В. Ходасевича так же, как и сам поэт, живет в мире вымышленном. Столкновение с грубой реальностью может стать для поэта и его последователей трагедией. Критик также пишет о «сухости» стиля В. Ходасевича, о том, что поэтическим произведениям необходимо не только формальное совершенство, но и духовная составляющая, именно она в конечном итоге проявляет те ценности, которым следует автор.

Статьи Г. Адамовича об И. Бунине неизменно демонстрируют высокую оценку его творчества. Критик указывает на тургеневскую традицию в произведениях писателя, подчеркивает глубокое знание И. Буниным русской жизни и понимание психологии русского человека. В статье о сборнике стихотворений и рассказов «Роза Иерихона» Г. Адамович одним из первых среди исследователей обнаружил в прозе И. Бунина художественные параллели с творчеством Л. Толстого. В публикациях о повести «Митина любовь» он отмечает специфику воплощения автором темы любви, подчеркивает авторское неприятие декадентского мировоззрения, считая его разрушительным, об этом свидетельствует подтекст произведения.

О творчестве М. Цветаевой Г. Адамович в целом написал более 60 отзывов. Большинство из них были положительными. В «Звене»

он рассмотрел критические статьи М. Цветаевой «Световой ливень: поэзия вечной мужественности» (о поэме Пастернака «Сестра моя Жизнь»), «Кедр» (о книге С. Волконского «Родина»), «Твоя смерть» (о Рильке), литературную сказку «Молодец», прозаическое произведение «О Германии». Оценка Г. Адамовичем названных работ М. Цветаевой характеризуется унифицированным подходом. В нем прослеживается такая последовательность: признание с некоторыми оговорками ее таланта, размышления об индивидуальности стиля, критические замечания о ее стихотворениях и статьях, отмеченные неприятием эмоциональной несдержанности поэтессы. Отношение М. Цветаевой к Г. Адамовичу было неоднозначным, сложная конфликтная ситуация была вынесена на страницы эмигрантской прессы. Проигрыш в поэтическом конкурсе «Звена» и реакция на статьи критика стали причиной появления статьи «Цветник», которая полна иронических комментариев в адрес критической деятельности Г. Адамовича. Публикация поэтессы вызвала осуждение современников. Однако перед возвращением в Россию М. Цветаева записала себе в тетрадь на память стихотворение Г. Адамовича «Был дом, как пещера. О, дай мне вспомнить...», а критик в конце жизни написал стихотворение «Памяти М. Ц.», в котором сожалел о невозможности встречи с поэтессой.

Г. Иванова и Г. Адамовича связывала тесная многолетняя дружба, не случайно современники называли их «два Жоржика», так часто они появлялись вместе. Но это не повлияло на критическую оценку ивановского творчества в «Звене». Г. Адамович считал его произведения талантливыми, однако «слащавыми» и «декоративно-меланхоличными». Произведения И. Одоевцевой, по мнению критика, можно было назвать талантливыми и новаторскими. В публикации о романе писательницы «Ангел смерти» он дает подробную информацию об авторе и ее творчестве, стремясь привлечь к ней внимание читателей русского зарубежья.

Эмигрантское творчество Н. Тэффи позволило критику обнаружить творческие параллели с А. Чеховым, которые проявляются и в стилистических приемах, и в обращении к жанру рассказа. Однако, отмечает критик, в эмиграции Н. Тэффи меняет свое от-

ношение к образу «маленького человека»: она (вслед за А. Пушкиным, Н. Гоголем и Ф. Достоевским) сочувствует герою, испытывает сострадание, поскольку и сама стала им.

Г. Адамович поддерживал Н. Оцупа, поскольку молодой поэт также считал себя учеником Н. Гумилева. Интерпретация произведений Н. Оцупа полна только положительных оценок. Критик отмечал эволюционные изменения его творчества, выделял в авторской поэтике черты, близкие его собственному художественному методу. Это отражено в статьях критика о стихотворениях Н. Оцупа, поэме «Встреча» и книге «В дыму».

Рассмотрение Г. Адамовичем творчества Максима Горького отражает его прочтение «Дела Артамоновых» и «Рассказа о необыкновенном». Оба произведения вызывают у критика чувства тоски и безысходности, поскольку и характеры героев, и реалии окружающего мира представляются ему иллюстрацией бездушия. Критические размышления Г. Адамовича о горьковском очерке «О тараканах» по сути предваряют теоретическое осмысление основных категорий экзистенциализма: идей абсурдности существования, осознания жизни как бессмысленного сновидения.

Рецепция Г. Адамовичем произведений М. Волошина имеет резко негативные коннотации. Критик иронично высмеивает их, обвиняет писателя в псевдоисторизме, эклектике, в негативном воздействии на читателя. Его взгляд на произведения поэта отражает также неприятие идеологических предпочтений автора, который стремится силой своего поэтического таланта доказать необходимость революции.

Творчество В. Маяковского в восприятии Г. Адамовича, по нашему мнению, характеризуется объективностью. Он называет его произведения о революции прагматичными. В статье о поэме «Рабочим Курска» критик указывает на безусловный талант и новаторство поэта, а в работе об изданной в Советской России книге «Русская революция в сатире и юморе» отмечает, что единственным ее положительным моментом являются стихотворения В. Маяковского, и называет его «новым Гоголем».

Критическая оценка Г. Адамовичем произведений С. Есенина в течение десятилетий эволюционировала от неприятия до полного признания таланта поэта. Исследуемый нами период работы в «Звене» — время отрицательной оценки критиком произведений С. Есенина, который обвинялся в фальши, излишней метафоричности, негативном воздействии на поэтическую молодежь. Даже в статье-отзыве на смерть поэта критик последователен в своей отрицательной рецепции. В ней, как и в предыдущих публикациях, автор отводит творчеству С. Есенина место на периферии литературного процесса и считает, что читателю понадобится немного времени, чтобы забыть стихотворения поэта.

Главной особенностью литературно-критических оценок Г. Адамовича было стремление к непредвзятости. Особенно четко это проявилось в его интерпретации творчества авторов, живших в Советской России. Писательский талант и художественная ценность текстов всегда были главными критериями оценок критика. По мнению Г. Адамовича, для произведений, в которых доминирует советская идеология, то есть для тех, которые стали классикой советской литературы, ведущими являются такие черты, как стремление выполнить любыми средствами социальный заказ, идеологическая конъюнктура, большевистско-революционный пафос, создание идеальных образов революции, ее героев и вождей, восторженное восприятие советской жизни, классовость, сосредоточенность на изображении народных масс, создание образа врага. Низкий художественный уровень произведений Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Д. Бедного, В. Инбер и Н. Асеева объясняет тот факт, что в статьях критика о творчестве этих авторов им всегда дается отрицательная и подчеркнуто ироничная оценка. Г. Адамович считал, что их произведения вообще нельзя назвать литературой в подлинном смысле этого слова, поскольку их создание продиктовано конъюнктурными соображениями.

В публикациях Г. Адамовича о творчестве «серапионовых братьев» К. Федина и Вс. Иванова доминирует положительная оценка. По его мнению, в «Наровчатской хронике» К. Федину удалось преодолеть советскую идеологическую цензуру путем создания образа

глуповатого повествователя, который называет вещи своими именами. Большой творческий потенциал критик видит в произведениях Вс. Иванова, считает их новаторскими. За границы канона советской литературы Г. Адамович полностью выводит произведения Л. Леонова, а его роман «Вор» в читательских предпочтениях критика занимает одно из первых мест.

Произведения А. Ахматовой Г. Адамович называет эмигрантскими, подчеркивая внутренний уход поэтессы от реалий советской действительности. К сожалению, критик в исследуемый нами период не уделил ее творчеству достаточно внимания. Возможно, это обусловлено отсутствием в его распоряжении современных произведений А. Ахматовой. По нашему мнению, Г. Адамович уже в начальный период русского зарубежья осознал раскол в русской литературе XX века.

Интерпретация критиком произведений М. Булгакова, с творчеством которого он познакомился уже в эмиграции, неизменно характеризуется высокой оценкой, эмоционально-восторженным тоном. В парижском «Звене» критик отзывается о повести «Роковые яйца» и о журнальной публикации первой главы романа «Белая гвардия» — «Дни Турбиных». Г. Адамович задолго до появления литературоведческих исследований творчества М. Булгакова обратил внимание на плодотворное освоение писателем опыта Н. Гоголя. Критик подчеркнул новаторский характер булгаковских произведений, проявившийся в умении художника объективно представить пережитые события Гражданской войны и привлечь внимание к трагедии личности, помимо собственной воли вовлеченной в водоворот исторических событий.

К творчеству Б. Пастернака Г. Адамович обращался в нескольких статьях. Но его оценка произведений поэта (отрывков из поэмы «1905 год» «Лейтенант Шмидт», стихотворения «Какая дальность расстоянья!» и др.) оставалась неизменной: пастернаковские стихотворения критик считал черновиками. По мнению Г. Адамовича, несовершенные, хотя и оригинальные образы и стилистические приемы Б. Пастернака будут использованы другими поэтами, но самому ему славы не принесут.

Изучение рецепции Г. Адамовичем произведений писателей Советской России позволило нам прийти к выводу о том, что уже в 1923–1928 годах он выделил три вектора литературного процесса XX века, которые позже исследователи назовут «советской литературой», «литературой русского зарубежья» и «задержанной литературой» (иное название — «потаенная»). В Советской России критик разделял политически ангажированных авторов и писателей — «внутренних эмигрантов», чье творчество ко времени написания статей Г. Адамовичем было близко представителям русского зарубежья, не содержало советской идеологии или было оппозиционным.

Таким образом, предпринятое нами исследование показывает, что литературно-критические статьи Г. Адамовича, публиковавшиеся в 1920-е годы в парижском еженедельнике «Звено», продолжают оставаться актуальными. Они содержат важные замечания о творчестве многих художников, входящих в классический канон русской литературы. Личность критика, специфика его творческой манеры в сочетании с процессом и результатом интерпретации художественных текстов открыли возможность нового осмысления наследия отдельных авторов и их роли в истории русской литературы. Многие положения критических наблюдений Г. Адамовича над текстами русских писателей нашли свое отражение в современных научных исследованиях. Это позволяет нам понять глубину и новаторство его интерпретационной практики.

Перспективы дальнейшего изучения наследия Г. Адамовича открываются в связи с необходимостью рассмотрения эволюции его критического метода, динамики восприятия им феноменов литературы и культуры последующих десятилетий, что нашло отражение в публикациях критика на страницах журнала «Современные записки» и «Числа» и газеты «Последние новости».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

Абабина Н. В. Литературно-художественные поиски переходного времени (конец XIX — начало XX веков). А. П. Чехов, Н. А. Бунин, А. И. Куприн. Одесса : Астропринт, 2015. 203 с.

Аверченко А. Малое собрание сочинений. СПб. : Азбука, 2014. 544 с.

Агапов О. Д. Интерпретация как личностная форма творения бытия : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Казань : [Б. и.], 2011. 51 с.

Агеносов В. В. Избранные труды и воспоминания. М. : АИРО-XX, 2012. 703 с.

Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М. : Терра-Спорт, 1998. 543 с.

Адамович Г. Наши поэты: Георгий Иванов // RoyalLib : электрон. б-ка : [сайт]. URL: http://royallib.com/book/adamovich_georgiy/nashi_poeti_georgiy_ivanov_irina_odoevtseva_pamyati_georgiya_ivanova.html (дата обращения: 15.12.2018).

Адамович Г. О литературе в эмиграции // Русский Париж. М. : Изд-во МГУ, 1998а. С. 257–262.

Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб. : Азбука — Классика, 2006. 288 с.

Адамович Г. Письма Василию Яновскому / публ. и прим. В. и В. Крейд // Новый журнал. 2000. № 218. С. 124–128.

Адамович Г. В. Собрание сочинений. Литературные беседы : в 2 кн. Книга вторая. СПб. : Алетейя, 1998б. Кн. 1. 512 с. Кн. 2. 575 с.

Адамович Г. В. Сомнения и надежды. М. : ОЛМА-Пресс, 2002. 448 с.

Азов В. Театр Комиссаржевской. «Балаганчик» — «Чудо странника Антония» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918. М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. 527 с.

Алексеев А. Д. Литература русского зарубежья: Книги 1917–1940 : Материалы к библиографии. СПб. : Наука, 1993. 200 с.

Аллен Л. Об авторе и его книге // Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб. : Logos, 1993. С. 167–174.

Амфитеатров А. В. Литература в изгнании: публичная лекция, прочитанная в Миланском филологическом обществе Белград // Lib.ru.Классика : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1929_literatura_v_izgnanii.shtml (дата обращения: 10.11.2018).

Андреанов И. Ю. Человек и мир в творчестве И. А. Бунина. Одесса : Маяк, 1999. 271 с.

Андрущенко Е. А. Одинокий странник : Трилогия Дмитрия Мережковского // Мережковский Д. Иисус Неизвестный / подг. текста, предисл. и прим. Е. А. Андрущенко. М. : ЭКСМО, 2007а. С. 728–737. («Антология мысли»).

Андрущенко Е. А. «Властелин чужого» : Текстология и проблемы поэтики Д. С. Мережковского. М. : Водолей, 2012. 248 с.

Андрущенко Е. А. Пророческая книга // Мережковский Д. Тайна Запада. Атлантида — Европа. М. : ЭКСМО, 2007б. С. 5–14.

Анненкова Е. С. Любовь как свойство бытия в художественном мире И. Тургенева и И. Бунина // Науковий Вісник Миколаївського державн. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки. 2013. № 12. С. 16–23.

Анненский И. О романтических цветах // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб. : РХГИ, 1995. С. 347–349.

Анненский И. Книги отражений. М. : Наука, 1979. 679 с.

Анциферов Г. Душа Петербурга. Л. : Дет. лит., 1990. 256 с.

Аристотель Об истолковании // Аристотель. Соч. : в 4 т. М. : Мысль, 1978. Т. 2. С. 91–116.

Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) : лекции по спецкурсу. СПб. : Образование, 1995. 59 с.

Аронсон Г. Опыты, книга 7 // Новое русское слово. 1957. № 15926. 3 февр. С. 8.

Астрахан Н. Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. Київ : Академія, 2014. 432 с.

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избр. работы : Семиотика: Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. С. 413–423.

Басинский П. В., Федякин С. Р. Русская литература конца XIX — начала XX века и первой эмиграции. М. : Академия, 1998. 528 с.

Бахрах А. По памяти, по записям: литературные портреты. Париж : La Presse Libre, 1980. 206 с.

Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Рус. словари : Языки славян. культуры, 1997–2010. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов.

Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : АН СССР, 1954. Т. 5. 863 с.

Белова Т. Максим Горький (Алексей Максимович Пешков) (1868–1936) // История русской литературы XX века : в 4 кн. М. : Студент, 2012. Кн. 2. 1910–1930-е годы. Русское зарубежье / под ред. Л. Ф. Алексеевой. С. 98–124.

Бем А. О критике и критиках (Статья вторая) // Руль. № 3173. 1931. 6 мая. URL: http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem03_kritika2.htm (дата обращения: 15.12.2018).

Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М. : Языки славян. культуры, 2001. 448 с.

Берберова Н. Курсив мой : Автобиография. М. : АСТ, 2016. 720 с.

Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст : автореф. дис. ... д-р филол. наук. Великий Новгород : [Б. и.], 2004. 40 с.

Библиография русской зарубежной литературы: 1918–1968 : в 2 т. / сост. Л. А. Фостер. Boston ; Mass. : G. K. Hall & CO, 1970.

Билинкис Я. С. О взаимосвязи искусства и критики в историко-литературном процессе // Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. 1971. Т. 442. С. 159–179.

Бицилли П. Рец. на кн. Г. Адамовича «На Западе» // Философская и общественная мысль русского зарубежья : электрон. б-ка статей в периодич. изданиях русского зарубежья 20–50-х годов XX века : [сайт]. URL: http://journals2.rhga.ru/journals/nums.php?SECTION_ID=1352#12706 (дата обращения: 10.11.2018).

Блок А. Судьба Аполлона Григорьева // Блок А. Собр. соч. : в 6 т. Л. : Худ. лит., 1980–1983. Т. 4. 464 с.

Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2008. 519 с.

Богин Г. И. Филологическая герменевтика. Калинин : Изд-во ЮГУ, 1982. 86 с.

Брудный А. А. Текст как форма существования знания // Знание, понимание, действительность. Фрунзе : Знание, 1986. 157 с.

Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. М. : Сов. писатель, 1990. 720 с.

Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы : Биография. М. : Независ. газ. ; СПб. : Симпозиум, 2001. 695 с.

Быков Д. Советская литература : краткий курс. М. : Прозаик, 2013. 416 с.
«Вернуться в Россию стихами...» : 200 поэтов эмиграции : антология. М. : Республика, 1995. 688 с.

Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1956; препринт: М. : ИНЭКС, 1992. 384 с.

Васильева М. Г. Проблема литературных традиций : влияние творчества Н. В. Гоголя на творчество М. А. Булгакова // Интеграция науки, образования и производства на пороге третьего тысячелетия : тез. докл. науч. конф. Усть-Каменогорск : Изд-во ВКГУ, 2000. С. 45–46.

Вейдле В. О тех, кого уже нет // Исследовательский центр Вячеслава Иванова в Риме : [сайт]. 1976. URL: www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/01/vejdle_vyacheslav_ivanov_1976.pdf (дата обращения: 12.10.2018).

Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича // Рус. лит. 1989. № 2. С. 144–163.

Верник О. А. «Пленительная это фигура... в богатой замечательными людьми русской поэзии» (Н. А. Оцуп о Н. С. Гумилеве) // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки : в 2 ч. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. № 11 (198). Ч. 1. С. 209–220.

Верник О. А. Поэзия Н. С. Гумилева в контексте литературы Серебряного века. Луганск : Альма-матер, 2007. 247 с.

Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр ХХ століття. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 276–321.

Винавер Р. Г. Воспоминания // Архив еврейской истории. М. : РОССПЭН, 2012. С. 11–134.

Вишняк М. Годы эмиграции: 1919–1969 : Париж — Нью-Йорк (Воспоминания). Stanford : Hoover Inst. Press, 1970. 279 с.

Волошин М. На весах поэзии // Волошин М. Собр. соч. : в 13 т. М. : Эллис Лак, 2003–2015. Т. 6, кн. 2. Проза 1900–1927 : Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. 2008а. С. 421–431.

Волошин М. Письмо к Л. Каменскому от 1 января 1924 года // Давыдов З., Купченко В. Крым Максимилиана Волошина. Київ : Мистецтво, 1994. 368 с.

Волошин М. Русская бездна // Волошин М. Собр. соч. М. : Эллис Лак, 2008b. Т. 6, кн. 2. Проза 1900–1927 : Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. С. 412–419.

Волошин М. Стихи о терроре. Берлин : Книгоизд-во писателей в Берлине, 1923. 71 с. // «Вторая литература» : Электронный архив зарубежья имени Андрея Синявского : [сайт]. URL: https://vtoraya-literatura.com/publ_14.html (дата обращения: 07.12.2018).

Воронова О. Е. Есенинский Пугачёв как трагический характер (традиции, контекст) // Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания). Рязань : М-Пресс, 1997а. С. 127–137.

Воронова О. Е. Концепция единства Природы и Истории в драматической поэме С. Есенина «Пугачёв» // Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания). Рязань : М-Пресс, 1997b. С. 96–105.

Воронова О. Е. Драматическая поэма «Пугачёв» как опыт реконструкции «архаического» сознания. Космологическая модель природы и истории. Мифофилософия имени и трагедия самозванства // Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань : Узорочье, 2002. С. 399–412.

Воронцова Г. Н. Поэма Есенина «Пугачёв» как произведение исторического жанра // Сергей Есенин : Диалог с XXI веком : сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч. симп., посв. 115-летней годовщине со дня рожд. С. А. Есенина. М.; Константиново ; Рязань : [Б. и.], 2011. С. 153–158.

Галич О. А. Вступ до літературознавства : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. 288 с.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2005. 460 с.

Гарбар М. А. Творчість З. М. Гіппіус 1911–1921 рр.: автореф. дис. ... канд. філ. наук. Харків : [Б. и.], 2001. 180 с.

Герцен А. И. Произведения 1851–1852. М. : Акад. наук СССР, 1956. 467 с.
Гиппиус З. Почти без слов. Георгий Адамович. «На западе» // Последние новости. Париж. № 6555. 1939а. 9 марта. С. 3.

Гиппиус З. Магия стихов // Последние новости. Париж. № 6619. 1939б. 12 мая. С. 2.

Гиппиус З. Н. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Рус. кн., 2005. Т. 9. Дневники: 1919–1941. Из публицистики 1907–1917 гг. Воспоминания современников. 560 с.

Гиппиус З. Н.: pro et contra : Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке мыслителей и исследователей : антология. СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2008. 1037 с.

Горбунова А. И. Литературная критика на страницах журналов и газет «Русского Парижа» 1920–1930-х годов. Саранск : СГУ, 2004. 208 с.

Гуль Р. «Я унес Россию» : Апология эмиграции : в 3 т. Нью-Йорк : Мост, 1981–1983 ; М. : Б. С. Г.-Пресс, 2001.

Гумилев Н. Собрание сочинений : в 4 т. / под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон : Изд. кн. магазина Victor Kamkin, Inc., 1968. Т. 4. С. 357–366.

Гумилев Н. Сочинения : в 3 т. М. : Худ. лит., 1991.

Гусев С. С., Тульчинский Г. Л. Проблема понимания в философии. М. : Политиздат, 1985. 192 с.

Дальние берега : Портреты писателей эмиграции / сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М. : Республика, 1994. 383 с.

Демидова О. Мемуарная проза «незамеченного поколения» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 147–158.

Дзуцева Н. «Тяжелая лира» Владислава Ходасевича: опыт постсимболистской теургии : Глава из книги «Время заветов: проблемы поэтики и эстетики символизма» // Ходасевич : [сайт]. URL: <http://www.hodasevich.su/about/dzutseva-tyazhelaya-lira-khodasevicha-opyt-postsimvolistskoi-teurgii.html> (дата обращения: 08.12.2018).

Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании. Донецк : ДонНУ, 2007. 304 с.

Дубовскова Е. Лирика Ф. И. Тютчева : поэтика философского диалога : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара : [Б. и.], 2010. 22 с.

Е Хун Литературная судьба И. Бунина в Китае // Русский язык за рубежом. 2010. № 5. С. 82–87.

Евреи России — иммигранты Франции : Очерки о русской эмиграции / под ред. В. Московича, В. Хазана, С. Брейар. М. ; Париж ; Иерусалим : Гешарим — Мосты культуры, 2000. 416 с.

Ефимов М. «Парижский метр» российской эмигрантики // Знамя. 2013. № 12. С. 18–21.

Жарикова О. А. Поэтика та естетика З. М. Гіппіус : автореф. дис. ... канд. філ. наук. Дніпропетровськ : [Б. и.], 2002. 18 с.

Жарков Г. В. Между двух войн: Журналистика русского зарубежья (1920–1940 годы) : учеб. пособие. СПб. : ИГУП, 1998. 208 с.

Жолковский А. К переосмыслению канона: советские классики — нонконформисты в постсоветской перспективе // Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова : [сайт]. URL: <http://www.philol.msu.ru/~rlitsm/materials/zhoklovsky.pdf> (дата обращения: 10.09.2018).

Задражилова М. Безответный триалог // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами : сб. докл. Прага : Клементинум, 1995. С. 181–196.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М. ; Турин : Giulio Einaudi Ed., 1996. 873 с.

Заяц С. М. Мифотворчество и религиозно-философские искания Максимилиана Волошина на перепутьях Серебряного века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М. : [Б. и.], 2016. 42 с.

Зинаида Николаевна Гиппиус: Новые материалы, исследования. М. : ИМЛИ РАН, 2002. 382 с.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М. : Наука, 1979. 392 с.

Зоценко М. М. Н. Тэффи // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. Л. : Наука, 1977. С. 138–142.

Иванов Г. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Согласие, 1994. Т. 3. 720 с.

Иванова Л. Воспоминания : Книга об отце. Paris : Atheneum, 1990. 431 с. М. : РИК «Культура» : Феникс, 1992. 431 с.

Иванова Е. А. Особенности метафорического мышления поэтов-имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин). Есенин и поэзия

России XX–XXI веков: традиции и новаторство. М. ; Рязань ; Константиново : РГПУ, 2004. С. 98–106.

Иванова О. М. Лирическое в драме и драматическое в лирике А. Блока и У. Б. Йейтса к проблеме символистской поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : [Б. и.], 2005. 16 с.

Ильев С. П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») // Мережковский Д. С. Мысль и слово. М. : Наследие, 1999. С. 56–71.

Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология. Херсон : Айлант, 2005. 468 с.

История российского зарубежья : Проблемы историографии (конец XIX–XX вв.) : сб. ст. / под. ред. Ю. А. Полякова и Г. Я. Тарле. М. : Изд. центр ИРИ РАН, 2004. 254 с.

История русской литературы XX — начала XXI века : в 2 ч. М. : Владос, 2014. Ч. 2. 1925–1990 годы. 511 с.

Кабак М. А. Тема семьи в творчестве М. Горького (на материале драматургии 1908–1916 г. г.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : МПГУ, 2005. 23 с.

Каннак Е. Воспоминания, рассказы, очерки. Paris : YMCA-Press, 1992. 256 с.

Кирилюк О. С. Універсалія безсмертя у дискурсі долі : Григорій Сковорода, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко, Лев Толстой, Максиміліан Кириєнко-Волошин. Одеса : ЦГО НАНУ, 2014. 279 с.

Кияшко С. В. Интонация как средство образности в творчестве А. Блока в интерпретации Г. Адамовича // «Живое слово разбудит уснувшую душу...» : материалы всерос. науч.-практич. конф. 12–13 мая 2006 г. Липецк : ЛГПУ, 2007. С. 214–218.

Кленовский Д. [Крачковский Д. И.] Поэзия и ее критики // Новое русское слово. 1956. № 15786 (16 сент.). С. 8.

Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия: История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека (1920–1970) Paris : Libr. des cinq continents, 1971. 347 с.

Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика. Київ : Київський університет, 2008. 240 с.

Кодзис Б. Литературные центры русского зарубежья, 1918–1939 : Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание Мюнхен : Sagner in Kommission, 2002. 318 с.

Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М. : Изд-во МГУ, 1990. 336 с.

Колобаева Л. А. М. Горький // История русской литературы. XX век : в 2 ч. М. : Дрофа, 2007. Ч. 1. С. 121–125.

Колодина Н. И. Проблемы понимания и интерпретации художественного текста. Тамбов : Изд-во Тамбов. гос. тех. ун-та, 2001. 184 с.

Комаров С. А. Русская документальная проза 1917–1920 годов («Несовременные мысли» А. М. Горького, «Окаянные дни» И. А. Бунина, «Письма к Луначарскому» В. Г. Короленка) : дис. ... канд. филол. наук. Херсон : [Б. и.], 2005. 223 с.

Кондакова Ю. В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени : автореф. дис. ...канд. филол. наук. Екатеринбург : [Б. и.], 2001. 28 с.

Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М. : Наука, 1978. 463 с.

Коржан В. В. Народно-поэтические истоки в драматической поэме С. Есенина «Пугачёв» // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М. : Просвещение, 1967. С. 88–104.

Коростелев О. «Опираясь на бездну...» : (О критической манере Георгия Адамовича) // Адамович Г. Критическая проза. М. : Изд-во Лит. ин-та, 1996. С. 4–10.

Коростелев О. А. От Адамовича до Цветаевой : Литература, критика, печать русского зарубежья. СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова : Галина скрип сит, 2013. 493 с.

Коростелев О. Георгий Адамович, Владислав Ходасевич и молодые поэты эмиграции (реплика к старому спору о влияниях) // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11. С. 282–292.

Коростелев О. А., Федякин С. Р. «Звено» (Париж, 1923–1928) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) : в 4 т. М. : ИНИОН, 1996. Т. 2, ч. 1. С. 240–262.

Коростелев О. А. Парижская нота // Русская литература 1920–1930-х гг. Портреты поэтов : в 2 т. / ред.-сост. А. Г. Гачев, С. Г. Семёнова. М. : ИМЛИ РАН, 2008. Т. 2. С. 500–552.

Коростелев О. А. Поэзия Георгия Адамовича : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : [Б. и.], 1995. 18 с.

Коростелев О. А., Федякин С. Р. Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–250.

Коростелев О. Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды : Письма Г. В. Адамовича И. В. Одоевцевой и Г. В. Иванову (1955–1958). М. : Б-ка фонда «Русское зарубежье», 2008а.

Коростелев О. А. «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции // Литературоведческий журнал : [сайт]. 2008b. URL: <http://textarchive.ru/c-2687764-pall.html> (дата обращения: 12.11.2018).

Коришонов А. М. Диалектика социального познания. М. : Наука, 1988. С. 328–329.

Костенко Е. В. Литературно-критическая деятельность В. Ф. Ходасевича в эмигрантском издании «Возрождение» // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 9, Филология. Востоковедение. Журналистика. 2009. Вып. 1–2. С. 246–249.

Костиков В. В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). М. : Междунар. отношения, 1990. 464 с.

Крайний Антон [Гиппиус З. Н.] Мертвый дух // LiveLib : книжный портал. URL: <https://www.livelib.ru/book/208944/read-mertvyj-duh-zinai-da-gippius/~4> (дата обращения: 12.11.2018).

Краткий биографический словарь русского зарубежья / Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский / вступ. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Париж : YMCA-Press ; М. : Рус. путь, 1996. 448 с.

Критика русского зарубежья : в 2 ч. / сост., прим. О. А. Коростелева, Н. Г. Мельникова ; подг. текста, предисл., преамбулы О. А. Коростелева. М. : Олимп ; АСТ, 2002.

Кузнецова А. Идейное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции : Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : [Б. и.], 2005. 18 с.

Куклин Л. Два Николая — Гумилев и Тихонов // Нева. 2005. № 2. С. 212–225.

Культура руської діаспори : еміграція і міфи : сб. ст. / ред.-сост. А. Данилевський, С. Доценко. Таллін : Изд-во Таллін. ун-та, 2012. 260 с.

Культурне насліддя російської еміграції: 1917–1940 : в 2 кн. / под общ. ред. Е. П. Чельшева, Д. М. Шаховського. М. : Наследие, 1994.

Купченко В. П. Странствие Максимилиана Волошина : документальное повествование. СПб. : Logos, 1997. 543 с.

Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина : Летопись жизни и творчества, 1917–1932. СПб. : Алетейя ; Симферополь : Сонат, 2007. 607 с.

Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. Тула : Гриф и К, 2001. 230 с.

Лаппо-Данилевский К. Ю. Глеб Струве — историк литературы // Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж : YMCA-Press ; М. : Рус. путь, 1996. С. 7–17.

Ленська О. О. Літературні та естетичні позиції Ю. К. Терапіано: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків : [Б. и.], 2013. 20 с.

Летаева Н. Опозиція «Пушкін — Лермонтов» на сторінках журналу російського зарубіжжя «Числа» // Вестн. Новгород. гос. ун-та. 2015. № 84. С. 42–45.

Ли Ялинь. Место творчества И. Анненского в литературе Серебряного века в оценке Г. Адамовича // Наукові праці : науково-методичний журнал. 2016а. Вип. 265. Т. 277. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 42–45.

Ли Ялинь. Н. А. Окуп в літературній критикі Г. В. Адамовича на сторінках «Звена» // Літератури світу. 2017. Вип. 8. Кривий Ріг : НВП «Інтерсервіс», 2017. С. 187–194.

Ли Ялинь. Рецепція Адамовичем творчості Цветаєвої (1923–1928 гг.) // Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення: міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 22–23 квітня 2016 року. Одеса : Центр філологічних досліджень, 2016b. С. 16–19.

Ли Ялинь. Рецепція біблійських мотивів і образів світової літератури в критикі Г. Адамовича 1923–1927 років // Один пояс — один шлях : Язык и культура : сб. тр. Первой Междунар. науч. конф. / под ред. Ли Ялиня. Ланьчжоу : [Б. и.], 2016. С. 83–88.

Ли Ялинь. Творчество А. Блока в оценке Г. Адамовича в 1923–1928 гг. // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній

вплив на розвиток мови та літератури : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Львів, 8–9 квітня 2016 р. Львів : Наукова філологічна організація «Логос», 2016а. С. 68–70.

Ли Ялинь. Творчество А. С. Пушкина в рецепции Г. В. Адамовича // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2017а. № 28. С. 29–31.

Ли Ялинь. Творчество Михаила Лермонтова в статьях Георгия Адамовича на страницах парижского «Звена» // Мова и засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Львів, 8–9 вересня 2017 р. Львів : Наукова філологічна організація «Логос», 2017b. С. 68–70.

Ли Ялинь. Творчество Н. С. Гумилева в рецепции Г. В. Адамовича на страницах парижского «Звена» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. 2017с. Вип. 76. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 117–120.

Лисина Е. В. Сопоставительный анализ лексики идиостилей Сергея Есенина и имажинистов : дис ... канд. филол. наук. Харьков : [Б. и.], 1998. 180 с. Литература русского зарубежья : антология : в 6 т. М. : Книга, 1990.

Литература русского зарубежья возвращается на родину : Выборочный указатель публикаций, 1986–1990. М. : Наследие, 1993. Вып. 1. Ч. 1–2.

Литература русского зарубежья: 1920–1940. Вып. 1. М. : Наследие, 1993. 336 с.

Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) : в 4 т. / гл. ред. А. Н. Николюкин. М. : РОССПЭН, 1997–2006.

Лі Ялінь. Оцінка Г. В. Адамовичем творчості І. О. Буніна на сторінках паризького «Звена» (1924–1926 рр.) // Літератури світу. 2016. Вип. 7. Кривий Ріг : Інтерсервіс, 2016а. С. 136–142.

Лі Ялінь. Творчість Зінаїди Гіппіус і Дмитра Мережковського 1925–1927 років у рецепції Георгія Адамовича // Spheres of Culture. 2016b. Vol. 15. Lublin, 2016b. Р. 305–312.

Літературний твір: шляхи дослідження поетики : зб. ст. / за ред. проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2006. 220 с.

Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.

Луцевич Л. Ф. Символы и мифы мемуаристики: «Мой лунный друг» Зинаиды Гиппиус // Культура русской диаспоры: эмиграция и мифы : сб. ст. Таллин : Изд-во Таллин. ун-та, 2012. С. 153–170.

Маковский С. К. Портреты современников; На Парнасе «Серебряного века» : Художественная критика. Стихи. М. : Аграф, 2000. 768 с.

Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века. М. : Изд-во Наш дом — L'Age d'Homme, Екатеринбург : У-Фактория, 2000b. 400 с.

Малахов В. С. Герменевтика как методология гуманитарного знания // Российский государственный гуманитарный университет : [сайт]. URL: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=2751>. (дата обращения: 10.12.2018).

Марина Цветаева — Георгий Адамович: Хроника противостояния / сост., предисл., прим. О. А. Коростелева. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. 188 с.

Марова Н. Д. Парадигмы интерпретации текста. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2006. 503 с.

Матханов И. П., Трипольская Т. А. Проблемы интерпретационных исследований: типы и режимы интерпретации // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 2005. № 5. С. 88–105.

Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. 527 с.

Мельников Н. «До последней капли чернил...» : Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73–82.

Мельников Е. С. Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве М. А. Володина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : [Б. и.], 2017. 17 с.

Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М. : Наука, 2000. 588 с.

Микешина Л. А. Философия познания: диалог и синтез подходов // Вopr. философии. 2001. № 4. С. 70–83.

Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. М. : Просвещение, 1995. 432 с.

Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь : Таврія, 2003. 408 с.

Муравинская Л. И. Образ-портрет Александра Блока в книге Георгия Адамовича «Одиночество и свобода» // Художественный текст: варианты интерпретации : в 2 ч. Бийск : БПГУ им. В. М. Шукшина, 2007. Ч. 2. С. 121–126.

«Мы жили тогда на планете другой...» : Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990 : в 4 кн. / сост. Е. В. Витковский. М. : Моск. рабочий, 1994. 462 с.

Невзглядова Е. Георгий Адамович. Стихи и проза. Эссеистика и критика // Звезда. 2011. № 12. С. 10–14.

Николай Гумилев : Исследования и материалы. Библиография. СПб. : Наука, 1994. 679 с.

Никольский А. А. Драматическая поэма С. Есенина «Путачёв» в историческом контексте эпохи («пугачёвщина» и «антоновщина») // Современное есениноведение. 2011. № 17. С. 66–68.

Новікова О. В. Літературна критика російської еміграції 20–30-х рр. ХХ ст. Етико-естетичні і жанрово-стильові параметри : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ : [Б. и.], 2003. 19 с.

Носова Ю. В. Драматургия Зинаиды Гиппиус : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. : [Б. и.], 2007. 24 с.

Образ Н. Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / сост., предисл. и коммент. В. П. Крейда. М. : Молодая гвардия, 2004. 285 с.

Обращение председателя Верховного Совета РСФСР Б. Н. Ельцина к соотечественникам за рубежом от 25.12.1990 // Родина. 1990. № 10. С. 97.

Одоевцева И. В. На берегах Невы : Литературные мемуары. М. : Худ. лит., 1989а. 334 с.

Одоевцева И. В. На берегах Сены : Литературные мемуары. М. : Худ. лит., 1989b. 336 с.

Орлова М. В. Литературная критика З. Н. Гиппиус: К вопросу об эстетических позициях : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 Коломна : [Б. и.], 2006. 16 с.

Осоргин М. Дядя и тетя // ЛитИнфо : [сайт]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/osorgin-dyadya-i-tetya.htm> (дата обращения: 12.11.2018).

От «Цеха поэтов» к «парижской ноте» (Георгий Адамович о Николае Гумилеве) // Эмигрантика : [сайт]. URL: <http://www.emigrantika.ru/publications/686-nota> (дата обращения: 12.11.2018).

Оцун Н. Океан времени: стихотворения, дневник в стихах, статьи и воспоминания / сост., вступ. ст., Л. Аллен, коммент. Р. Тименчик. СПб. : Logos ; Дюссельдорф : Голубой всадник, 1993. 616 с.

Панова Е. Ю. Исповедально-аналитический характер поэтического словаря лирики З. Гиппиус // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2008. № 12. С. 97–101.

Петрова Т. Г. Литературная критика русской эмиграции первой волны. М. : РАН ИНИОН : Центр гуманитар. науч.-информ. исслед., 2010. 136 с.

Платт Д. Б. Здравствуй, Пушкин!: Сталинская культурная политика и русский национальный поэт / пер. с англ. Я. Подольного. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2017. 352 с.

Плотников К. Первый критик русской эмиграции // Троицкий вариант 2015. № 23 (192). С. 8.

Познер В. Сжигальщики и сжигаемые // ВикиЧтение : [интернет-портал]. URL: <https://public.wikireading.ru/118278> (дата обращения: 01.09.2018).

Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) / публ. О. А. Коростелева и С. Р. Федякина ; вступ. ст. О. А. Коростелева // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–250.

Поляков И. В. Интерпретация: область определения и формы функционирования // Интерпретация как историко-научная и методологическая проблема. Новосибирск : Наука, 1986. С. 3–33.

Померанцев К. Сквозь смерть: Воспоминания. Лондон : Overseas Publ. Interchange Ltd., 1986. 193 с.

Пономарева М. А. Своеобразие художественного мира Георгия Адамовича : автореф. дис. ... докт. филол. наук. М. : [Б. и.], 1998. 19 с.

Поплавский Б. Доклады. Наброски выступлений // Журнальный зал : [сайт]. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/po18.html> (дата обращения: 01.09.2018).

Пронин А. А. Российская эмиграция в отечественных диссертационных исследованиях 1980–2005 гг. : библиометрический анализ. Екатеринбург : Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2009. 360 с.

Пушкин и культура русского зарубежья : Междунар. науч. конф., посв. 200-летию со дня рождения. М. : Рус. путь, 2000. 408 с.

Пяткин С. Н. Поэма Есенина «Пугачёв» как диалог-соперничество с Пушкиным // Пушкин в художественном сознании Есенина. Болдино ; Арзамас : АГПИ, 2010. С. 83–97.

Раев М. Н. Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции, 1919–1939. М. : Прогресс — Академия, 1994. 292 с.

Ратников К. В. «Парижская нота» в поэзии русского зарубежья Челябинск : Межрайон. тип., 1998. 161 с.

Ревакина А. А. Адамович Георгий Викторович (1894–1972) // Писатели русского зарубежья (1918–1940) : справочник. М. : ИНИОН, 1993а. Ч. 1. С. 16–23.

Ревакина А. А. Г. Адамович — критик журнала «Звено» // Русское литературное зарубежье. М. : ИНИОН, 1993б. Вып. 2. С. 86–101.

Рикёр П. Очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. М. : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2002. 624 с.

Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 227–242.

Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм Київ : Фенікс, 2007. 608 с.

Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М. : Наука, 1972. 312 с.

Российское зарубежье : Итоги и перспективы изучения : тез. докл. и сообщений науч. конф. 17 ноября 1997 г. / отв. ред. С. В. Карпенко. М. : РГГУ, 1997. 88 с.

Русова Н. Ю. Тайна лирического стихотворения : от Гиппиус до Бродского : комментарий поэтических текстов. М. : Глобус : ЭНАС, 2007. 200 с.

Русские поэты «Серебряного века» : в 2 т. Л. : Изд-во Лен. ун-та, 1991. Том 2. Акмеисты.

Русские писатели 20 века : биограф. словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев ; редкол. А. Г. Бочаров, Л. И. Лазарев, А. Н. Михайлов и др. М. : Большая Рос. энцикл. : Рандеву-АМ, 2000. 808 с.

Русский Париж / сост., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой. М. : Изд-во МГУ, 1999. 528 с.

Русское зарубежье : Золотая книга эмиграции, первая треть XX в. : энцикл. биограф. словарь / под общ. ред. В. В. Шелохаева. М. : РОССПЭН, 1997. 748 с.

Русское зарубежье : Хроника научной, культурной и общественной жизни: Франция. 1920–1940. М. : ЭКСМО ; Paris : YMCA-Press, 1995–1997. Т. 1–4.

Русское литературное зарубежье : сб. обзоров и материалов / редкол. О. Н. Михайлов, А. Н. Николюкин, В. Е. Хализев, Е. А. Цурганова. М. : ИНИОН, 1991–1993. Вып. 1. 1991. 254 с. Вып. 2. 1993. 184 с.

С. Есенин и его окружение: А. Мариенгоф — Н. Клюев — С. Клычков. Сопоставительный анализ лексики. Харків : Вид-во Іванченка І. С., 2016. 240 с.

Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина. Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций : монография. М. : Языки славян. культур, 2006. 918 с.

Сафронова Э. И. А. Бунин и русский модернизм (1910-е гг.) Вильнюс : Вильнюс. ун-т, каф. славян. лит., 2000. 154 с.

Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Русского зарубежья в библиотеках Москвы (1917–1996 гг.) / сост. А. И. Бардеева, Э. А. Брянкина, В. П. Шумова. М. : РОССПЭН, 1999. 464 с.

Сводный каталог русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга (1917–1995 гг.) / сост. Г. В. Михеева и др. СПб. : Изд-во Рос. нац. б-ки, 1996. 199 с.

Седых А. Далекие, близкие. М. : Захаров, 2008. 320 с.

Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М. : ТЕИС, 2003. 358 с.

Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни» : Мир Ивана Бунина. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004. 270 с.

Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М. : Изд-во МГУ, 1991. 346 с.

Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Литературная критика. М. : Современник, 1990. С. 105–121.

Сорокина Е. Ю. Георгий Адамович о сущности и судьбе советской литературы // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. 2014. Вип. 1 (77). Частина друга. С. 143–151.

Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. М. : Наука, 1977. 303 с.

Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина : анализ лексики. Харків : ХГПИ, 1991. 189 с.

Степун Ф. А. Портреты / сост. и послесл. А. А. Ермичев. СПб. : РХГИ, 1999. 440 с.

Степун Ф. А. Литературные заметки: И. А. Бунин (по поводу «Митиной любви») // Иван Бунин: pro et contra : антология. СПб. : Изд-во РХГИ, 2001. С. 365–385.

Струве Г. П. Русская литература в изгнании : кратк. биогр. словарь рус. зарубежья. Париж : YMCA-Press ; М. : Рус. путь, 1996. 448 с.

Струве П. Б. И. А. Бунин // Рус. лит. 1992. № 3. С. 100–102.

Струве П. Б. Заметки писателя. О пустоутробии и озорстве // Лит-Инфо : [сайт]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/struve-opustoutrobii-i-ozorstve.htm> (дата обращения: 12.11.2018).

Сто писем Георгия Адамовича к Юрию Иваску // Диаспора: новые материалы. Вып. 5. Париж : Athenaeum ; СПб. : Феникс, 2003. С. 402–557.

Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич. М. : Лабиринт, 1994. 112 с.

Суровцев Ю. И. Советская литература // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М. : Сов. энцикл., 1971. Т. 6. Присказка — «Советская Россия». С. 996–1031.

Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1953 // Royal-Lib : электрон. б-ка : [сайт]. URL: https://royallib.com/book/terapiano_yuriy/vstrechi.html (дата обращения: 05.10.2018).

Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека: 1924–1974. СПб. : Росток, 2014. 664 с.

Терапиано Ю. Русская литература в изгнании // Рус. мысль. 1956. № 910 (9 июня). С. 4–5.

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды. СПб. : Искусство — СПб, 2003. 616 с.

Троцкий Л. Литература и революция. М. : Политиздат, 1991. 400 с.

Трунев С. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры // Журнальный зал : [сайт]. URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/4/dobren-pr.html> (дата обращения: 05.10.2018).

Туманов Д. Образ Пушкина в публицистике русского зарубежья // Изв. Юж. федер. ун-та. Филологические науки. 2009. № 2. С. 135–147.

Ульянов Н. Десять лет // Рус. мысль. 1959. № 1330 (14 февр.). С. 4–5. № 1331 (17 февр.). С. 4–5.

Ульянов Н. О сути // Новый журнал. 1967. № 89. С. 67–78.

Устюжин І. Б. Теургія і проблема культурного синтезу в контексті символістської теорії культури (на матеріалі творчості М. Волошина) : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. Харків : [Б. и.], 2013. 18 с.

Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: из наследия первой эмиграции / сост., вступ. ст. и коммент. М. Филина. М. : Рус. миръ, 1999. 288 с.

Федотов Г. П. О парижской поэзии // Вопр. лит. 1990. Февраль. С. 231–238.

Федякин С. Кризис художественного сознания и его отражение в критике русского зарубежья // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов : сб. науч. тр. : в 2 ч. М. : ИНИОН РАН, 2005–2006. Ч. 1. С. 8–32.

Федякин С. Р. «На земле была одна столица...» // Георгий Адамович Сомнения и надежды. М. : ОЛМА-Пресс, 2002. С. 5–14.

Федякин С. Р. Жанр «уединенного» в русской литературе XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. : [Б. и.], 1995. 20 с.

Федякин С. Р. Послесловие к «парижской ноте» // Литературоведческий журнал. 2008а. № 22. С. 112–122.

Федякин С. Р. «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // Литературоведческий журнал. 2008б. № 22. С. 51–111.

Фрезинский Б. Жизнь и стихи серапионовой сестры Елизаветы Полонской // Полонская Е. Стихотворения и поэмы. СПб. : Изд-во Пушк. дома : Изд-во ООО «Первый ИПХ», 2010. С. 5–75.

Хинкиладзе Е. Своеобразие интерпретации истории в эмигрантском творчестве Д. С. Мережковского // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 3 (2). С. 164–171.

Ходасевич В. К спору о Некрасове // Возрождение. 1935. 8 марта. URL: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/novye-stihi.htm> (дата обращения: 10.10.2018).

Ходасевич В. Круг Возрождение. № 4105. 1937. 12 нояб. URL: <http://emigrantika.ru/bib/445-rom> (дата обращения: 10.10.2018).

Ходасевич В. Некрополь. М. : Репол Классик, 2015. 240 с.

Хэггланд Р. Полемика Адамовича и Ходасевича / пер. с англ. М. Т. // Митин журнал : [сайт]. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj0910/haggland.shtml> (дата обращения: 10.10.2018).

Цветаева М. Цветник // ЛитИнфо : [сайт]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/cvetnik.htm> (дата обращения: 10.10.2018).

Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М. : Эллис Лак, 1997. 640 с.

Цурганова Е. А. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика) : реферат. сб. М. : ИНИОН, 1983. С. 12–27.

Чудакова М. Булгаков и Гоголь // Рус. речь. 1979. № 2. С. 38–48. № 3. С. 55–59.

Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. СПб. : Журнал «Нева» ; Харьков : Фолио, 1996. Т. 1. 1938–1941. 288 с.

Чуковский Н. Литературные воспоминания. М. : Сов. писатель, 1989. 327 с.

Чулков Г. И. Листопад // Иван Бунин: pro et contra : антология. СПб. : Изд-во РХГИ, 2001. С. 280–286.

Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М. : Книга, 1991. 319 с.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой : идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. М. : Новое лит. обозрение, 2002. 464 с.

Шиндина О. В. Несколько замечаний к проблеме «Вагинов и Гумилев» // Н. Гумилев и русский Парнас : материалы науч. конф. СПб. : Музей А. Ахматовой, 1992. С. 84–91.

Шошин В. Николай Гумилев и Николай Тихонов // Николай Гумилев : Исследования и материалы. Библиография. СПб. : Наука, 1994. С. 201–235.

Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М. : ИМЛИ РАН : Наследие, 2001. 687 с.

Эко У. Два типа интерпретации // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 10–22.

Эпштейн М. Н. Интерпретация // Краткая литературная энциклопедия. М. : Сов. энцикл., 1978. Т. 9. Стлб. 330–331.

Яновский В. Поля Елисейские : Книга памяти. М. : Астрель, 2012. 480 с.

Янушкевич А. С. Традиция жанрового стиля Н. В. Гоголя в русской прозе 1920–1930-х гг. // XX век : Литература. Стилль. Вып. 4. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 34–48.

Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое лит. обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

Georgy Adamovich: An Annotated Bibliography — Criticism, Poetry, and Prose, 1915–1980 / comp. by R. Hagglund. Ann Arbor : Ardis, 1985. 102 p.

Witczak P. Танатологические мотивы в прозе Ирины Одоевцевой в контексте диалога с литературной традицией // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2014. № 7. P. 153–162.

Георгий Викторович Адамович

Биография*

Георгий Викторович Адамович родился в Москве. Его отец, поляк по происхождению, служил уездным воинским начальником, затем генерал-майором. Учился Адамович во 2-й Московской гимназии, затем в 1-й Петербургской. В 1910 году поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета.

В 1914–1915 годах Адамович познакомился с поэтами-акмеистами, а в 1916–1917 годах стал одним из руководителей второго «Цеха поэтов»**. В 1916 году вышел его первый поэтический сборник

* Источник: [Русские поэты Серебряного века, т. 2].

** **Цех поэтов** — название нескольких поэтических объединений, существовавших в начале XX века в Санкт-Петербурге, Москве, Тбилиси, Баку, Берлине и Париже.

Первый «Цех поэтов» в Санкт-Петербурге был основан Н. Гумилевым и С. Городецким в 1911 году и просуществовал до 1914 года. Первое заседание объединения состоялось 20 октября 1911 года в квартире Городецкого. Присутствовали только приглашенные, что придавало объединению ореол таинственности.

Второй «Цех поэтов» действовал в 1916 и 1917 годах под руководством Иванова и Г. Адамовича и уже не был сконцентрирован на акмеизме. Летом 1916 г. Г. Адамович и Г. Иванов решили возродить «Цех поэтов». В квартире Адамовича на Верейской улице прошло первое заседание. Собирались раз в месяц на квартире Адамовича, а чаще всего в «Привале комедиантов», который стал своего рода штаб-квартирой нового «Цеха поэтов». Из старших акмеистов на собраниях бывал лишь О. Мандельштам: Гумилев и Городецкий были на фронте, усиленно приглашаемые В. Нарбут и М. Зенкевич решили к новому «Цеху поэтов» не примыкать. В состав нового «Цеха поэтов» входили К. Мочульский, А. Пиотровский,

«Облака», отмеченный легкоузнаваемыми к тому времени чертами акмеистической поэтики. Детально прописанный пейзаж, по преимуществу зимний и осенний, а также интерьер служат в нем фоном, который оттеняет душевное состояние лирического героя. Критики отмечали «особенную зоркость к обыденной жизни», свойственную поэту. Однако зрительные образы не являются для Адамовича самоцелью, для него важнее поиск эмоционально-напряженного содержания. Предельный лиризм — природное свойство таланта Адамовича. На эту особенность его поэтического дарования обратил внимание Н. Гумилев, рецензируя первый сборник поэта:

В. Пяст, С. Радлов, А. Радлова и др. Какой-либо новой концепции ни у организаторов «Цеха поэтов», ни у его участников не было, он и задумывался скорее как предприятие светско-салонное, чем литературно-направленческое, поэтому к осени 1917 г. развалился окончательно.

Третий «Цех поэтов» начал действовать в 1920 году под руководством сначала Гумилева, а затем Адамовича и просуществовал два года. За время своего существования объединение выпустило четыре альманаха. «Первоначально членами “Нового цеха” были только Гумилев, Георгий Иванов, Георгий Адамович, Николай Оцуп и Всеволод Рождественский. Потом была принята Ирина Одоевцева взамен изгнанного Всеволода Рождественского. К началу 21-го года членами “Цеха” стали С. Нельдихен и Константин Вагинов. Но настоящим штабом был не весь “Цех”, а только четверо: Гумилев, Иванов, Адамович и Одоевцева. Остальные были не друзья, а “нужность”» [Чуковский]. Помимо названных имен, собрания «Цеха поэтов» посещали также Мандельштам, Л. Липавский, П. Волков и не разобравшийся сразу в гумилевской литературной политике В. Ходасевич. Третий «Цех поэтов» был уже не столько поэтической студией, как первый, или салоном, как второй, но литературной группировкой с железной дисциплиной. В. Рождественский позже вспоминал: «Участники прежнего “Цеха” именовались “мастерами”, а глава его — “синдиком”. Собирались регулярно в определенный день недели, новые стихи разбирались детально; с точностью до единой строчки, до единого слова, нельзя ничего было печатать или читать на публичных выступлениях без общего одобрения. В ряде случаев требовалась обязательная доработка. Композиция отдельных сборников составлялась коллективно. Переговоры с издательствами велись тем же порядком. Обязательными были крепкое дружество и взаимная поддержка» [Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография]. Цех устраивал вечера стихов в Доме искусств, выпускал рукописный, затем гектографированный альманах «Новый Гиперборей» и рукописные же сборнички стихов, а с марта 1921 года стал печатать уже настоящие сборники стихов и альманахи.

«...Он не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения и для этого стремится увидеть их просветленными страданием... Этот звук дребезжащей струны лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное» [Гумилев, 1968, т. 4, с. 357–366]. Лирика поэта стремится к классической завершенности формы, но в ней, элегичной по своему характеру, всегда остается момент недосказанности и намеренной открытости.

<...>

Критики относили Адамовича к «лирикам строго субъективным и своей субъективностью ограниченным». Коллизии общественной жизни как бы не затрагивают поэта: погруженный в круг литературных и мифологических реминисценций, он словно отстранен от тревог мира, хотя живет ими. Поэт знает невыдуманную душевную боль, и его поэзии близки «муки совести» И. Ф. Анненского.

<...>

После революции Адамович участвовал в деятельности третьего «Цеха поэтов»*, активно сотрудничал как критик в его альманахах, в газете «Жизнь искусства», переводил Ш. Бодлера, Ж. М. Эредиа. В 1922 году вышел сборник Адамовича «Чистилище», написанный в форме своеобразного лирического дневника. В его стихах усиливаются рефлексия и самоанализ, возрастает функциональная роль цитаты. «Чужое слово» не просто вплетается в ткань слова, а становится структурообразующим началом: многие стихотворения Адамовича строятся как парафраз известных фольклорных и литературных произведений («Слово о полку Игореве», «Плач Гудрун», «Роман о Тристане и Изольде», городские романсы). Его

* Г. В. Адамович, журнал «Числа», 1930 год: «Какие должны быть стихи? Чтобы, как аэроплан, тянулись, тянулись по земле и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы все было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а все вместе слегка двоилось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти, чтобы «ах!», чтобы «зачем ты меня оставил?», и вообще, чтобы человек как будто пил горький черный ледяной напиток, «последний ключ», от которого он уже не оторвется. Грусть мира поручена стихам» [Адамович, 2006, с. 163].

нервный эмоциональный стих не чужд патетики, особенно когда поэт обращается к «высоким жанрам», как правило, к древнегреческому и средневековому западноевропейскому эпосу.

<...>

Адамович осознавал себя поэтом времени. Он чувствовал себя современником разных эпох, сохраняя, тем не менее, собственную «позицию внаходимости» — дистанцию, отделяющую его, поэта XX века, от условного мифологического хронотопа. Мифологическое прошлое культуры переживается поэтом как реальная история, он отождествляет себя с древнегреческим Орфеем, и «тоска припоминания» становится контрапунктом его лирики.

<...>

В 1923 году Адамович покинул Россию и поселился в Париже. Как критик он выступает в журнале «Современные записки», газете «Последние новости», затем в «Звене» и «Числах», постепенно приобретая репутацию «первого критика эмиграции». Стихов он пишет мало, но тем не менее именно ему эмигрантская поэзия обязана появлением так называемой «парижской ноты» — предельно искреннего выражения своей душевной боли, «правды без прикрас». Поэзия призвана быть дневником человеческих печалей и переживаний. Она должна отказаться от формального эксперимента и стать «безыскусственной», ибо язык не в состоянии выразить всю глубину жизни духа и «неисчерпаемую таинственность повседневной жизни». Искание правды становится пафосом поэзии Адамовича эмигрантского периода. Его путь русский мыслитель Г. П. Федотов назвал «аскетическим странничеством». В 1939 году выходит сборник стихов Адамовича «На Западе», свидетельствующий об изменении творческой манеры художника. Поэтика его по-прежнему цитатна, однако развитие этого принципа идет по линии философского углубления. По мнению рецензента П. М. Бицилли, назвавшего книгу Адамовича «философским диалогом», своеобразие поэта проявляется именно в «особой диалогичности разнообразных ладов: то это прямые, хотя и отрывочные цитаты из Пушкина, Лермонтова, то использование чужих образов, звучаний, речевого строя, причем иногда так, что в одном стихотворении осуществля-

ется согласие двух или нескольких “голосов”». Этот подчеркнутый полифонизм связан у Адамовича с декларируемым им стремлением к ясности и простоте. Свое поэтическое кредо Адамович формулировал следующим образом: «В поэзии должно, как в острие, сойтись все то важнейшее, что одушевляет человека. Поэзия в далеком сиянии своем должна стать чудотворным делом, как мечта должна стать правдой». И в своем поэтическом творчестве позднего периода Адамович стремился к постоянному «одухотворению бытия».

<...>

В начале Второй мировой войны Адамович записывается добровольцем во французскую армию. После войны сотрудничает в газете «Новое русское слово». Сочувственное отношение к Советской России приводит его к разладу с определенными кругами эмиграции. Последний сборник Адамовича «Единство» вышел в 1967 году. Поэт обращается к вечным темам бытия: жизнь, любовь, смерть, одиночество, изгнанничество. Тема смерти и тема любви объединяют стихотворения сборника и объясняют его название. Уход в метафизические проблемы не означал отказа от «прекрасной ясности» и «простоты». Адамович по-своему, как заметил поэт и критик Ю. П. Иваск, продолжал акмеизм. Он постоянно ощущал форму — плоть стиха, поэтическое бытие слова. Отвечая на им же самим поставленный вопрос — какими должны быть стихи? — Адамович писал: «Чтобы все было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок...» [Адамович, 2006, с. 163]. К этой творческой сверхзадаче и стремился поэт:

Найти слова, которых в мире нет,
Быть безразличным к образу и краске,
Чтоб вспыхнул белый безначальный свет,
А не фонарик на грошовом масле.

SUMMARY

This work is devoted to the interpretation of Russian literature on the pages of the Parisian weekly *Zveno* by G. Adamovich, the “main critic” of Russian emigration in France.

The monograph carries out a detailed analysis of theoretical aspects of the literary and critical interpretation of works of art and reveals the degree of study of G. Adamovich's critical works found on the pages of the Parisian weekly *Zveno*. G. Adamovich's form of conversation, which he chose for himself, made it possible to emphasise the interpretation of works of literature, since this process is closely connected not only with the notion of understanding, but also with the notion of communication. This form provides arbitrariness to his interpretation of different writers' creative work and the possibility of drawing parallels without explaining why exactly such associations arise in relation to some artists' oeuvre and the active involvement of context.

It is emphasised that there is a number of journalistic, popular scholarly, historical, and literary studies about G. Adamovich. In their memoir prose, M. Andreev, G. Aronson, N. Berberova, A. Bem, V. Varshavsky, R. Gul, G. Ivanov, I. Odoyevtseva, Yu. Terapiano, Z. Shakhovskaya, and V. Yanovsky created an image of G. Adamovich's personality, which gives an assessment of his critical activity. In Soviet times, there were purely negative comments of G. Adamovich's work (especially given by his contemporaries, e.g. G. Adonts, V. Bryusov, L. Trotsky, N. Tikhonov, etc.).

It is noted that the topic of G. Adamovich's critical publications in *Zveno* remained unstudied for a long time. The American scholar R. Heggland was the first to consider this period of criticism. Fragmentarily, the work of the critic in *Zveno* is touched upon by A. Gorbunova,

O. Novikova, K. Plotnikov, M. Ponomarev, and S. Fedyakin. Nowadays, the greatest number of thorough and profound scholarly publications concerning the research of G. Adamovich's creative heritage belongs to O. Korostelev.

Adamovich studied works of Russian classics A. Pushkin and M. Lermontov. In the article *At Small Stations (Poet's Notes)* he draws a parallel between A. Pushkin and F. Tyutchev. *Literary Notes* written in 1923 reveals the critic's personal attitude towards A. Pushkin. Most consistently, G. Adamovich's views on the nature of A. Pushkin's work are formulated in his *On Pushkin*, in which G. Adamovich presents his vision of Pushkin's creative work and expresses his attitude towards him. The critic believes that the prominent poet does not need commentators (e.g. V. Khodasevich) who only impoverish the meaning of his works. The work of G. Adamovich devoted to the consideration of the article *Pushkin and His Contemporaries* by Soviet critic L. Voitlovsky reveals Adamovich's understanding of the phenomenon of a fracture in Soviet ideology. Starting with the 1920s, the dominant principles of Stalinism emerged and later manifested themselves in a transition from a radical rejection of the past, idealisation of a new type of people to monumentality, and created a cult of national poets, including A. Pushkin. It is substantiated that his articles about M. Lermontov demonstrate that Adamovich shares the views of the prominent poet, as well as his emotional personal attitude towards him. This can be seen in Adamovich's article *The Mystery of Lermontov*. A number of the critic's works, (e.g. articles on P. Bizilli's *Essays on Russian Poetry*, N. Otsup's collection of poetry *In the Smoke*, and *On Pushkin*) actualise the comparative aspect of interpretation of A. Pushkin's and M. Lermontov's oeuvre, indicating the popularity of this approach to the analysis of the said authors' works among Russian émigrés in France at the time.

This work deals with the peculiarities of G. Adamovich's interpretation of his contemporaries' works in his critical articles. It is emphasised that the most important aspect of the study of G. Adamovich's interpretation of his contemporaries' works is the analysis of his perception of works by Silver Age poets. While working in the Parisian *Zveno*, G. Adamovich often actualised I. Annensky's work, actively popularising his legacy.

In his articles *A. A. Blok* and *On Blok's Stylistics*, the author studied Blok's lyrical poetry and plays, emphasising his influence on the younger generation of symbolist poets. G. Adamovich's works during the period of the Parisian *Zveno* focus on the comprehension of personality and creative work of his teacher N. Gumilyov. It is specially noted that the critic, as well as other followers of the Acmeist poet in Russian emigration, considers it his task to perpetuate his memory, destroy negative myths, and demonstrate the value of his creative heritage for contemporary Russian literature.

Studying the interpretation of works of his Russian émigré contemporaries in the literary criticism of G. Adamovich, the author of the monograph refers to his articles on Z. Hippus, D. Merezhkovsky, Vl. Khodasevich, I. Bunin, M. Tsvetaeva, A. Ivanov, Y. Odoyevtseva, N. Teffi, N. Otsup, and M. Gorky. His friendship with Z. Hippus was of importance to the critic, therefore, the assessment of her poetry and her book of memoirs *The Living Faces* is marked by a personal and respectful attitude to the poet. D. Merezhkovsky's *Messiah, Alexander I and the Decembrists*, and his lectures organised by the editorial staff of *Zveno* allowed G. Adamovich to make a conclusion about the writer's loneliness in Russian emigration, since contemporary readers were not able to understand and appreciate the author's ideas. It is stated that Vl. Khodasevich and G. Adamovich were the leading critics of Russian emigration and there was a kind of rivalry between them. Both authors were initiators of the discussion about the role of Russian émigré literature and the artistic tasks of young authors.

This is reflected in many critical articles by Vl. Khodasevich. In his review *On Bunin*, G. Adamovich points to Turgenev's traditions in his writings and emphasises the author's profound knowledge of Russian life and understanding of the psychology of Russian man. In the article about the collection of poems and short stories *The Rose of Jericho*, G. Adamovich focuses on the traditions of L. Tolstoy in I. Bunin's oeuvre; the critic was among the first ones to notice them. It is argued that throughout his activity as a critic, G. Adamovich wrote over sixty reviews about M. Tsve-taeva, most of which were positive. In *Zveno*, the critic considered Tsve-taeva's articles *A Downpour of Light: Poetry of Eternal Masculinity* (about

B. Pasternak's poem *My Sister, Life*, *Cedar* (about S. Volkonsky's *Motherland*), *Your Death* (about Rilke), the literary fairy tale *The Swain*, and her prose work *In Germany*. G. Adamovich's interpretation of M. Tsvetaeva's works on the pages of the Parisian *Zveno* outlines a stable approach to the estimation of her oeuvre, which can be summed up in the following sequence: recognition with some reservations towards her poetic talent, judgments about the individuality of her style, and critical remarks on poems resulting from the poet's lack of composure. In *Zveno*, G. Adamovich wrote only two short articles about the poetry of his close friend G. Ivanov, in which he calls his work talented but "sweetened" and mentions "decorative melancholy". Another evaluation is given by the writer to G. Ivanov's wife Y. Odoyevtseva's works. In his only article about her, the critic, on the one hand, speaks about Y. Odoyevtseva at length, trying to draw the attention of Russian readers abroad to her creative personality and her works, while on the other hand, thoroughly analyses the writer's novel *The Angel of Death* and describes it as talented and innovative. N. Teffi's émigré creative work also lay in the circle of G. Adamovich's interests. He explored the writer's collection of stories *Evening Day* and *The Small Town*. The critic praises the quality of these works singling out features that do not only help understand the essence of her authorship, but also establish parallels of her oeuvre with that of A. Chekhov. G. Adamovich always supported N. Otsup, closely observed his evolution, paying attention to features of his poetry that were close to his own artistic method. All of this is reflected in the critic's articles of the poet's *Contemporary Notes*, poem *Encounter*, and book *In the Smoke*. It is established that M. Gorky's characters in *The Artamonov Business* and *A Story about the Unusual* cause the critic to feel grief as their characters and realities of the world serve as an illustration of soullessness. Gorky's essay *On Cockroaches* allowed G. Adamovich a few years before the emergence of the concept of existentialism to identify its features in the work.

It is firmly agreed that G. Adamovich's interpretation of M. Voloshin's works has a strongly negative character. The critic wrote two small articles about the poet (*Voloshin*, on *The Northeast* and *Russia* poems), in which he ironically ridicules his works, accuses him of pseudo-historicism, eclecticism, and a negative impact on the reader. G. Adamovich con-

siders V. Mayakovski's works on the revolution pragmatic. His critical evaluation of S. Yesenin's works evolves from rejection to admiration and a full recognition of the poet's talent. During his work at *Zveno*, the critic negatively assesses the poet's works, more particularly, the poem *Pugachev*, accusing him of falsehood, metaphoricism, and a negative influence on poetic youth.

This book considers the peculiarities of G. Adamovich's interpretation of works of artists from Soviet Russia written according to the canons of official Soviet ideology, present on the pages of the Parisian weekly *Zveno*. The author systematises critics' views on the nature of Russian literature of the Soviet Union of the 1920s. He singles out features from G. Adamovich's articles which, according to the critic, are characteristic of works dominated by Soviet ideology: the artistic realisation of the state social order, ideological conjuncture, Bolshevik revolutionary tone, creation of ideal images of the revolution, its heroes and leaders, enthusiasm about the adoption of Soviet life, class ideas, a focus on the image of masses, and the creation of the enemy's image. The low artistic level of works by L. Seifullina, B. Pilnyak, D. Bedny, V. Inbier, and N. Aseev contributed to the constant ironic and negative evaluation of their works by the critic. G. Adamovich believed that these authors' works could not be called literature in the elevated sense of the word, as these were situational works, which could not stand the test of time.

The book covers the critic's interpretation of works by writers who did not support Soviet ideology at the artistic level (K. Fedin, V. Ivanov, M. Bulgakov, L. Leonov, A. Akhmatova, B. Pasternak). Additionally, the work mentions G. Adamovich's positive evaluation of works of the *Serapion Brothers* members K. Fedin and V. Ivanov. G. Adamovich's interpretation of M. Bulgakov's works is always characterised by praise, and an emotional enthusiastic tone (two articles about the novella *The Fatal Eggs* and magazine publications of the first section of the novel *The White Guard*). Long before the appearance of fundamental literary studies, the critic drew attention to the creative connections between M. Bulgakov and N. Gogol, emphasised the innovative nature of the writer's works, manifested in his ability to objectively present the events of the civil war and draw attention to the tragedy of a person's will that found itself in the

maelstrom of historical events. The interpretation of B. Pasternak's poetry (e. g. passages from poems *1905*, *Lieutenant Schmidt*, and *January 9*) is uniform: B. Pasternak's poems are considered by the critic to be drafts in which imperfect, albeit original, author's images, and his stylistic receptions, according to the critic, will be used in the future by other poets, but these literary means will not bring fame to B. Pasternak.

Научное издание

Ли Ялинь

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В КРИТИКЕ Г. В. АДАМОВИЧА
НА СТРАНИЦАХ ПАРИЖСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ЗВЕНО»

Li Yalin

THE INTERPRETATION OF RUSSIAN LITERATURE
IN THE CRITICISM OF G. ADAMOVICH
ON THE PAGES OF THE PARISIAN WEEKLY *ZVENO*

Редактор *Е. В. Березина*
Корректор *Е. В. Березина*
Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*

Подписано в печать 03.08.2020. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.
Уч.-изд. л. 13,2. Усл. печ. л. 14,0. 461 тыс. знаков.
Гарнитура Minion Pro, Myriad Pro.
Бумага офсетная. Тираж 100 экз. Заказ № 178.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-90-13, 358-93-22, 350-58-20
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru
<http://print.urfu.ru>



Ли Ялинъ

Кандидат филологических наук, доцент, декан факультета русского языка и литературы Ланьчжоуского политехнического университета (КНР, г. Ланьчжоу). Специалист в области лингвистики, переводоведения, регионоведения и страноведения. Автор более 30 научных статей, трех монографий, двух переводных изданий, в том числе широко известной в Китае книги «Русская поэзия XIX–XXI столетий».

LI YALIN

PhD in Linguistics, is an associate professor and Chair of Department of Russian, Lanzhou University of Technology, Lanzhou, China. His research interests include issues relating to Russian linguistics, translation and area studies. He is author of more 30 academic essays, 3 textbooks, and 2 translated works including famous *Russian Poetry (19–21st century)*.

ISBN 978-5-7996-3065-2

